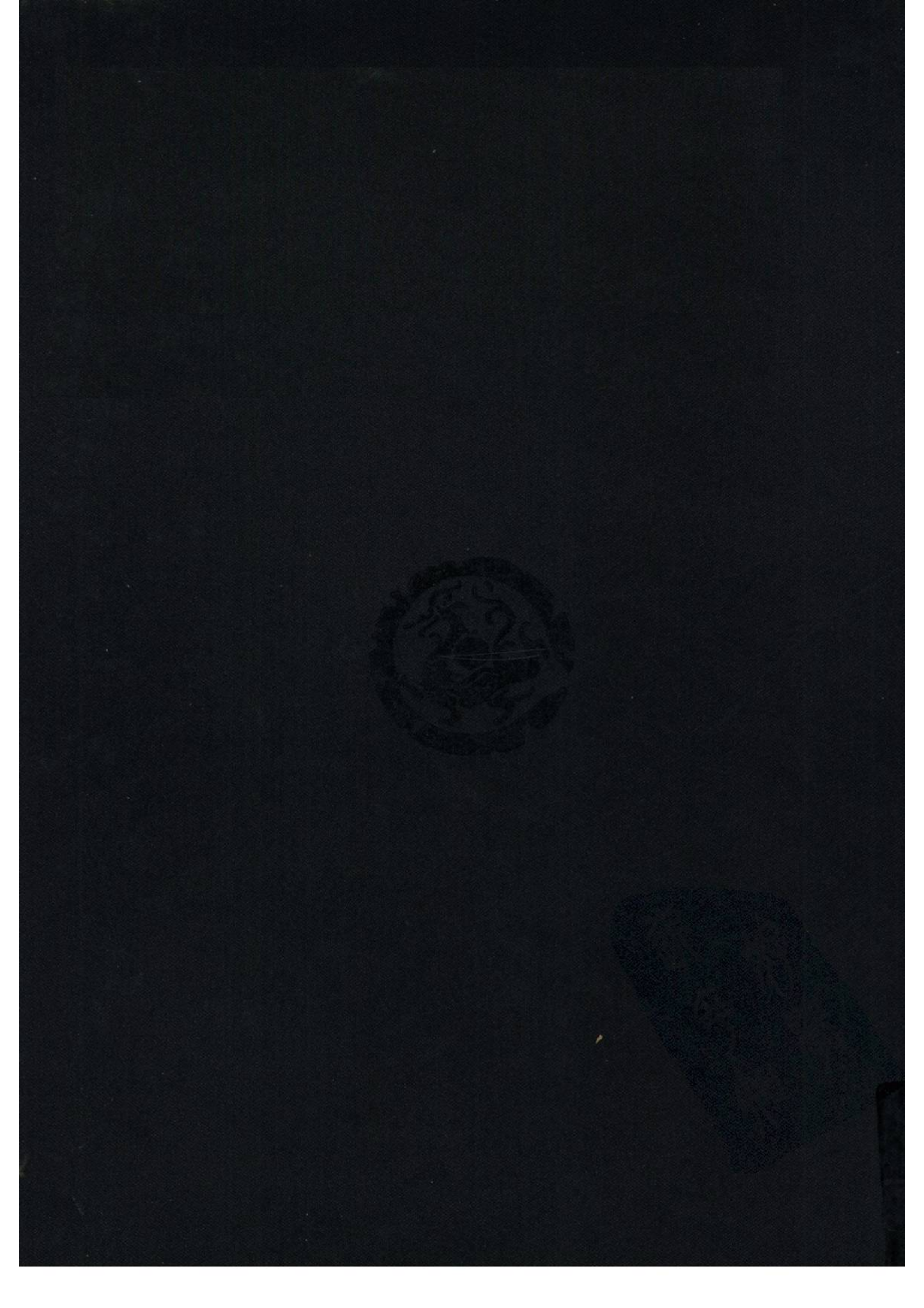

中

国

戏

曲

志



中国戏曲志

天津卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·天津卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·天津卷》编辑委员会

主　编： 高介云

副主编： 贺　照　吴同宾　李德原

委　员： 马献廷　王　泉　王雪波　孙福田　刘瑞森　吴同宾　李德原　林　彦　贺　照　高介云　谢国祥（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·天津卷》编辑部

主　任： 李德原（兼）

副主任： 黄秉增

编　辑： 马同驹　王永运　王　林　孙玉敏　何　如　张国贤　陈绍武　李向军　李英斌　李相心　李崇祥　郑立水　夏　放　赵鹤龄　黄秉增　曹鸿昌　黄殿祺　甄光俊　魏子晨　魏万鹏（按姓氏笔画排列）

编　务： 张瑞丰　韩瑞杰（按姓氏笔画排列）

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述： 吴同宾

图　表： 王永运　何　如　黄秉增　魏万鹏

志　略： 王　林　孙玉敏　何　如　张国贤　甄光俊　魏子晨

（以上为《剧种》撰稿人）

马同驹　王永运　王　林　孙玉敏　何　如　张国贤　李英斌　李崇祥　郑立水　黄秉增　韩瑞杰　甄光俊　魏子晨　魏万鹏

（以上为《剧目》撰稿人）

赵鹤龄　曹鸿昌

（以上为《音乐》撰稿人）

马同驹　李崇祥　郑立水　黄殿祺　魏子晨

（以上为《舞台美术》撰稿人）

马同驹　王　林　宁宗一　孙玉敏　何　如　陈绍武　张国贤　李英斌　李相心　李崇祥　郑立水　赵鹤龄　黄秉增　甄光俊　魏子晨　魏万鹏

（以上为《机构》撰稿人）

李崇祥　郑立水　黄殿祺

（以上为《演出场所》撰稿人）

马同驹　陈绍武　李崇祥　魏子晨

（以上为《演出习俗》撰稿人）

马同驹　李相心　郑立水　崔　锦　黄殿祺　魏子晨

（以上为《文物古迹》撰稿人）

王永运　孙玉敏　刘炎臣　陈绍武　李英斌　李崇祥　郑立水　唐晋渝　甄光俊　魏子晨

（以上为《报刊专著》撰稿人）

马同驹　王永运　王　林　李英斌　赵鹤龄　甄光俊　魏万鹏

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

马同驹　李英斌

（以上为《其他》撰稿人）

传　记： 马同驹　王永运　王　林　田菊林　孙玉敏　朱经畲　何　如　李邦佐　张国贤　李英斌　张奇墀　李相心　李崇祥　郑立水　赵万鹏　赵玉兴　赵鹤龄　黄秉增　甄光俊　魏子晨

摄　影： 李向军　夏　放　郭　莉　董红民

绘　图： 魏文镒

杨柳青戏曲年画《瑞草图》(乾隆)

杨柳青戏曲年画《独木关》(光绪)



杨柳青戏曲年画《打龙袍》



杨柳青戏曲年画《牡丹亭》(嘉庆)



杨柳青戏曲年画《四郎探母》




杨柳青戏曲年画《穆家寨》(光绪)

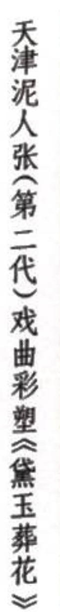


杨柳青戏曲年画《连环套》



天津泥人张（第一代）戏曲彩塑《断桥》





天津泥人张（第二代）戏曲彩塑《黛玉葬花》



天津泥人张（第二代）戏曲彩塑《三娘教子》



天津泥人张（第三代）戏曲彩塑《探母坐宫》

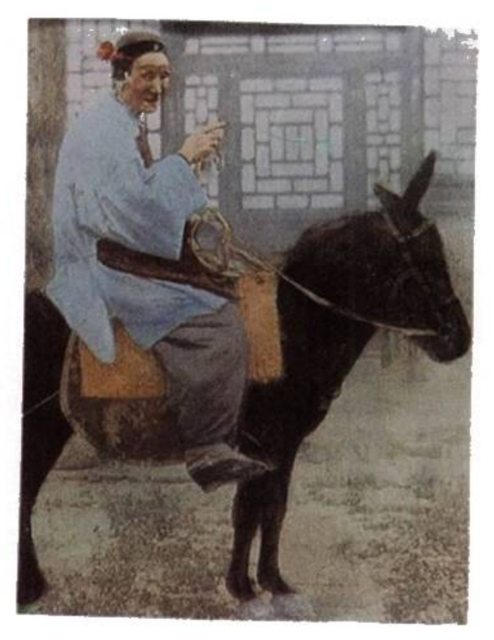




天津泥人张（第四代）戏曲彩塑《打金枝》



孙菊仙



刘赶三



金钢钻



小香水



银达子



李金顺



白玉霜



刘翠霞


京剧《长坂坡》(厉慧良饰赵云)


京剧《伍子胥》(杨宝森饰伍子胥)


京剧《刘金定》


京剧《狄青雪夜夺征衣》


河北梆子《须贾吃草》


河北梆子《捡柴》



评剧《三勘蝴蝶梦》（鲜灵霞饰王孟氏）



评剧《茶瓶计》（六岁红饰春红、莲小君饰龚秀英）



评剧《雪玉冰霜》



越剧《文成公主》（袁爱花饰文成公主）



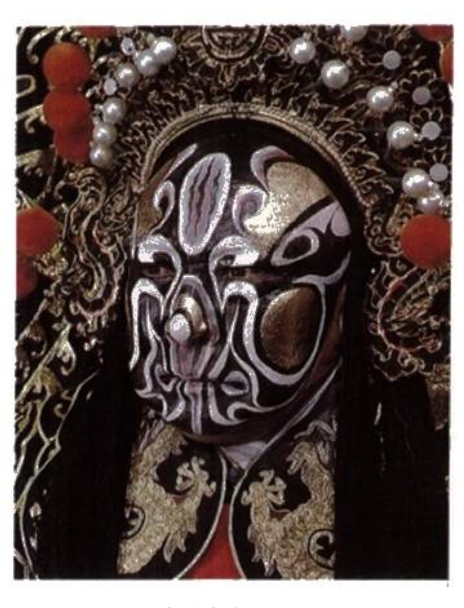
京剧《侠盗罗宾汉》



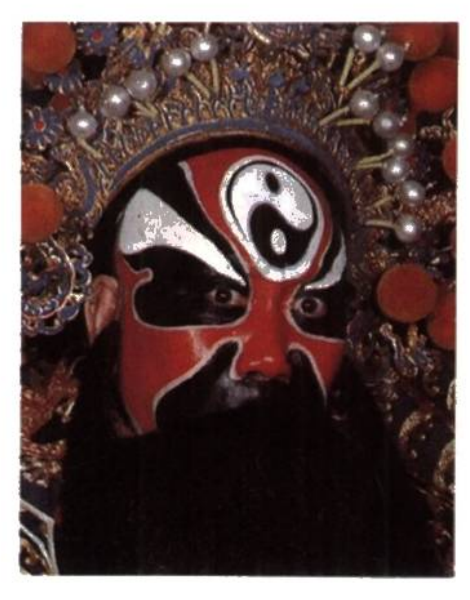
评剧《杜十娘》



京 剧 高 登
（尚和玉谱·傅德威勾绘）



京剧李元霸
（尚和玉谱·傅德威勾绘）



京 剧 姜 维
（尚和玉谱·傅德威勾绘）



京 剧 张 飞
（程永龙谱·王继奎勾绘）



京 剧 李 七
（程永龙谱·王继奎勾绘）



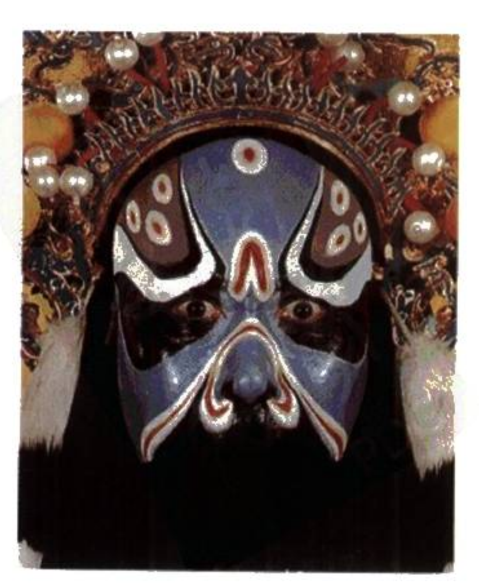
京 剧 高 登
（厉慧良谱·厉慧良勾绘）



京 剧 魏 延
（赵松樵谱·李志勇勾绘）



京 剧 颜 良
（赵松樵谱·李志勇勾绘）



京剧单于王
（天津官中谱·王继奎勾绘）



天津制作戏衣



天津制作戏衣



天津制作戏衣



天津制作戏衣



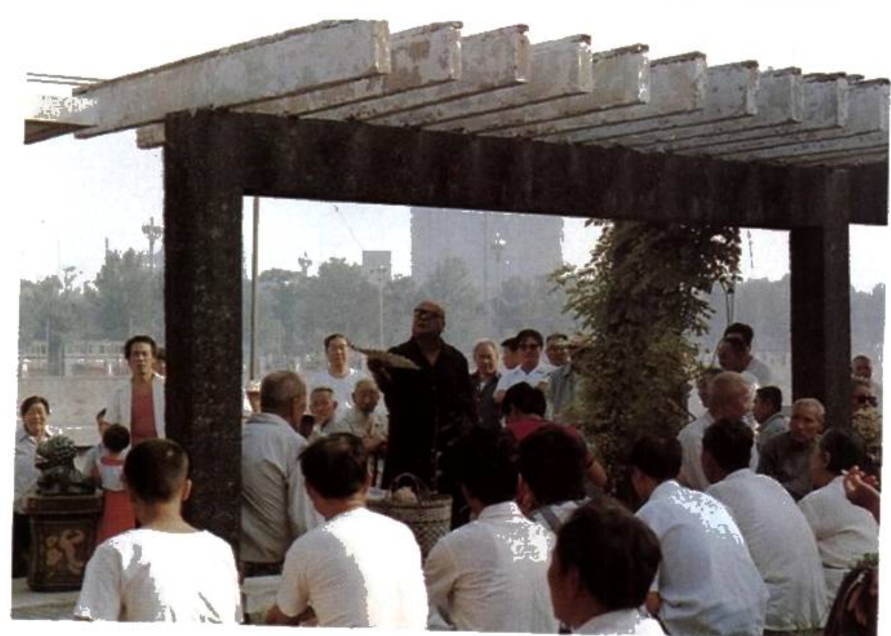
天津制作戏衣



天津制作戏衣

中国大戏院观众席

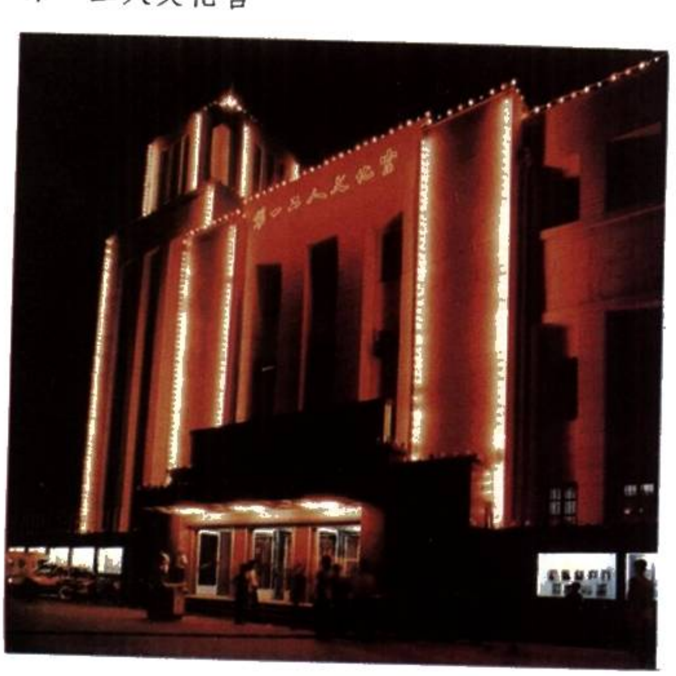


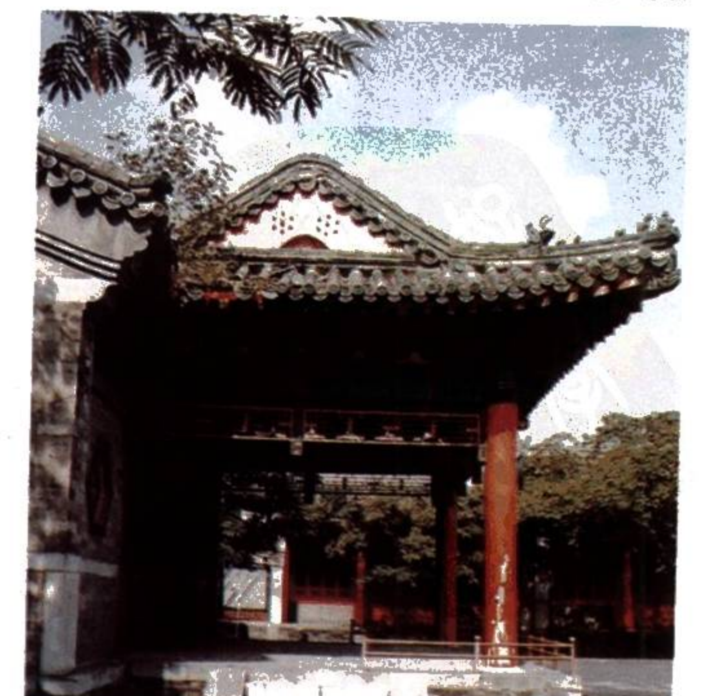


公园清唱

李纯祠堂戏楼

第一工人文化宫





天仙茶園

天仙茶园戏单(1909)

Opera de Pequim



A arte milenar chinesa mundialmente conhecida por sua música, teatro, dança, artes plásticas, canto e lutas marciais traz para esta tournée, 3 programas diferentes englobando ao todo 8 quadros que foram esmeradamente escolhidos para as apresentações no Brasil.

PROGRAMA Nº 1 - "O MONTE YANDANG" (O Rio de Outono)

PROGRAMA Nº 2 - "O CAVALEIRO MISTERIOSO" (Na Encruzilhada) (O Roubo da Erva Divina) (O Casamento da Irmã de Zhong Kui)

PROGRAMA Nº 3 - "O REI DOS MACACOS" (Distúrbios no Palácio Celestial)

ESPETÁCULOS

cerri

天津市京剧团赴美演出说明书(1980)

傳單

東天仙大舞臺

《一缕麻》戏单(1916)



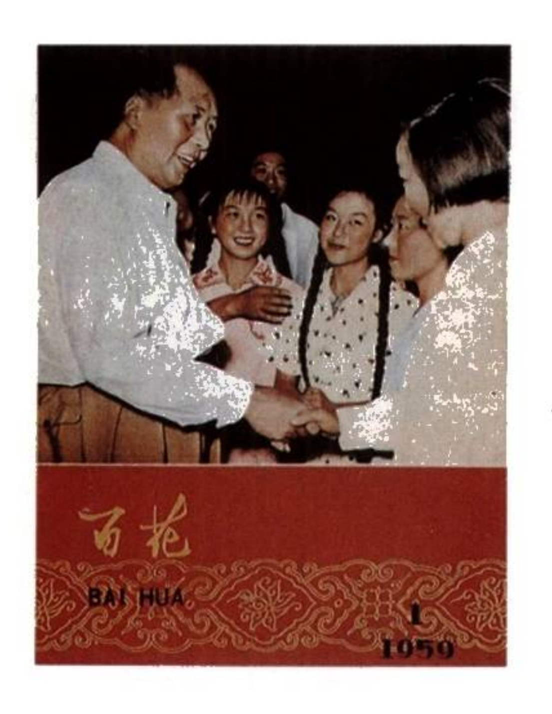
天津市第一届戏曲观摩演出大会说明书(1954)



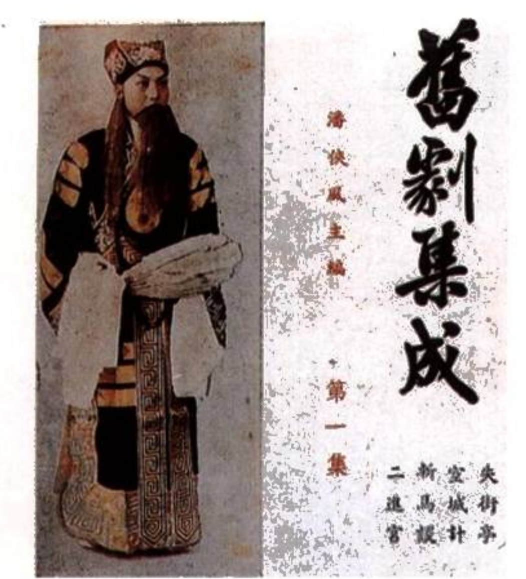
张云亭(小德张)宅堂会戏单(1927)



天津万国狮子会主办义演纪念册(1938)



《百花》杂志



《旧剧集成》


《影剧美术》杂志

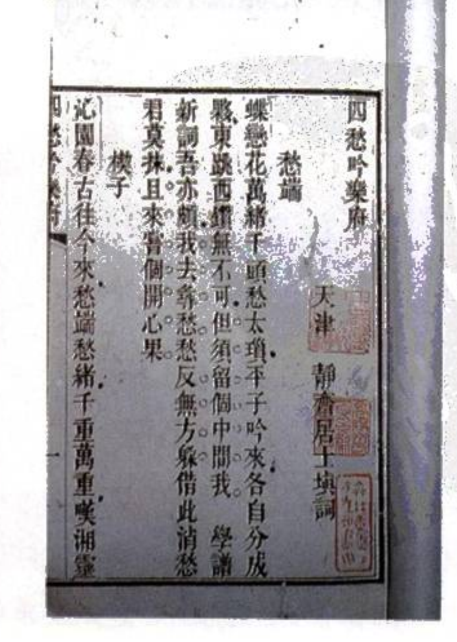




《北洋画报》戏剧专刊



《春柳》杂志


四愁吟樂府　天津　靜齋居士填詞

愁端

蝶戀花　萬緒千頭愁太瑣平子吟來各自分成夥東變西遷無不可但須留個中間我　學謝新詞吾亦頗我去尋愁愁反無方躲借此消愁君莫抹且來寄個開心果

楔子

沁園春　古往今來愁端愁緒千重萬重嘆詡

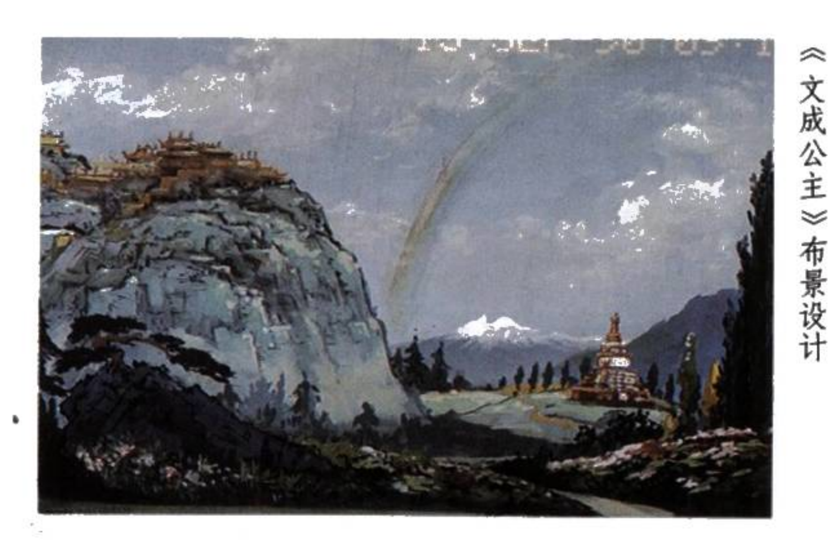
《四愁吟乐府》


《火烧望海楼》布景设计


《六号门》人物造型


《六号门》布景设计


《六号门》人物造型


《文成公主》布景设计

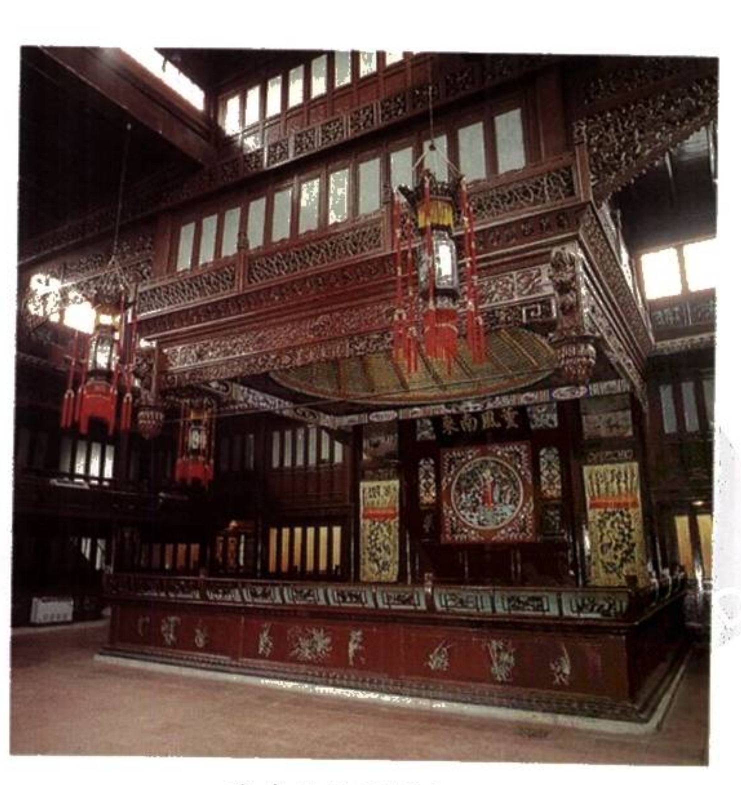

《牛郎织女》布景设计

《六号门》人物造型

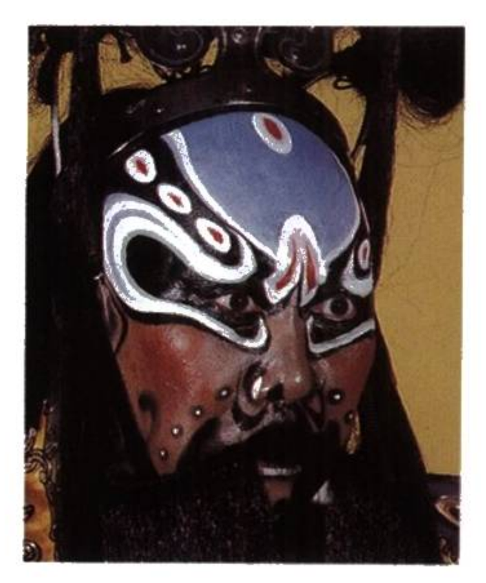
广东会馆剧场全景



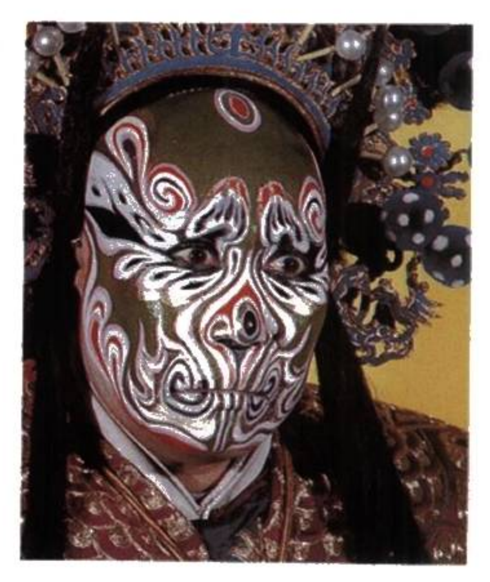
天后宫戏楼

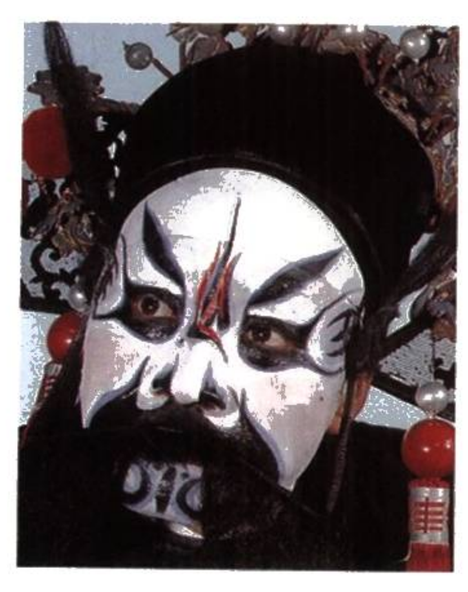


广东会馆剧场舞台


京剧黑风僧
（天津官中谱·王继奎勾绘）

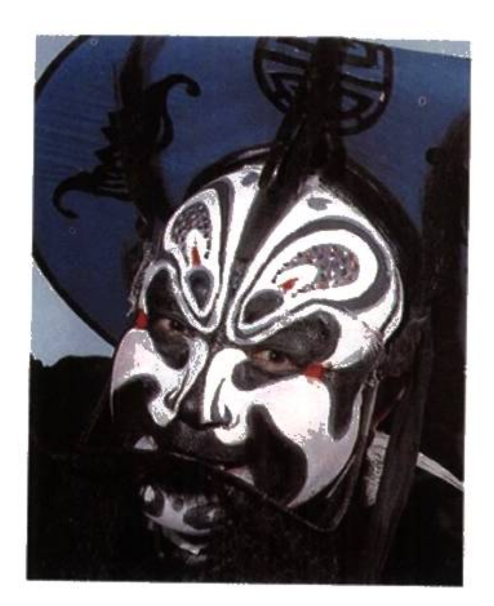

京剧秦王
（天津官中谱·王继奎勾绘）


京剧孔宣
（天津官中谱·王继奎勾绘）


河北梆子须贾
（刘洪山谱·李金藻勾绘）


河北梆子曹操
（刘洪山谱·李金藻勾绘）


河北梆子司马师
（刘洪山谱·李金藻勾绘）


河北梆子张飞
（天津官中谱·高奎芳勾绘）


河北梆子卢林
（天津官中谱·高奎芳勾绘）


河北梆子牛洞
（天津官中谱·高奎芳勾绘）




京剧《六号门》(李荣威饰胡二、林玉梅饰胡二妻)



京剧《清明雨》



京剧《火烧望海楼》



评剧《妇女代表》(羊兰芬饰牛大嫂、新翠霞饰张桂容)



评剧《闺女大了》



评剧《大沽遗恨》

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重，又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

本卷全国艺术科学规划领导小组终审

周巍峙

本卷出版人员名单

本卷监制 黄 克

责任编辑 黄秉增 刘文峰

白学践

图片编辑 李崇祥

装帧设计 李吉庆

版式设计 姚舞雁

责任校对 黄 汶

工作人员 姜世璧

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

目　录

附：题名录

综　　述

综　述

天津东临渤海，西倚燕山，是北京的门户和屏障；是联系东北、西北、华东与中南的交通孔道；是华北五河——南运河、子牙河、大清河、永定河、北运河的汇合处；是海河水系和蓟运河水系的入海口。由于这种特殊的地理位置，天津成为华北的经济中心和北方海上运输的重要港口。

隋、唐时代，为了供应北方军用粮食，在这里设立了南粮北运的转运站。

宋朝为了防御北方的辽，在这一带设立了军事据点。

金朝营建中都（大兴，今北京），这里开始成为京都的门户，在南北运河汇流之处建立的直沽寨，是个水陆码头和军事据点。

元朝仍建都北京（大都），元仁宗延祐三年（1316）改直沽寨为海津镇，这里开始繁华。意大利旅行家马可波罗曾称这一地区为“天城”。

明初永乐二年（1404），在这里筑城为“卫”（边防之意），并命名为“天津”。

清代雍正时期，始置天津府，属直隶省（今河北省）。辛亥革命后设天津市，仍属河北省。

中华人民共和国建国后改为中央直辖市。1958年划为河北省省会。1966年又恢复为中央直辖市。天津市的行政区划曾经多次调整，最大时曾包括沧县、河间、献县、交河、吴桥、宁津、盐山、黄骅、任丘、霸县等地。现在天津市的管辖范围除和平区、河东区、河西区、河北区、南开区、红桥区、塘沽区、汉沽区、东郊区、南郊区、西郊区、北郊区、大港区，还有蓟县、武清、宝坻、宁河、静海等五县，面积有一万一千平方公里，居民人口约八百万人。

在天津东郊军粮城曾经出土唐代的歌舞俑；蓟县的白塔寺也发现辽代的歌舞百戏砖雕，说明这一带的歌舞百戏早已流行。从各郊县现存的演出戏台遗址来看（例如蓟县一地就发现古戏台遗址三十余座），天津的戏曲活动，郊县村镇显然早于市区，而且大都属于祈天、祭神、节庆、庙会等民间自娱性的活动。至于天津市区，据明末祁彪佳的《归南快录》记载，其时官绅在家宴中，已以戏曲飨客。演出剧目除以昆曲演唱的传奇外，尚有部分元曲剧目。大约在清代雍正、乾隆年间，天津市区的戏曲活动才逐渐繁荣兴盛，但这时的戏曲活动仍多属于官府绅商的娱乐消遣性质。乾隆五十七年（1792），乾隆皇帝八

十二岁寿辰时，英国派特使马戛尔尼爵士出使中国，借祝寿名义要求通商。次年八月他曾在天津停留，据他目击的情况说："我们的小船停泊在大致是市镇中部的总督府前。在对面的码头上，在靠近河边的地方，这时正搭起一个巨大而华丽的戏台，周围是光彩夺目的中国式的装饰和布景，一群演员正在这演出种种不同的戏剧、哑剧，一连几个小时不断。河的两岸，在大约一里长的地带上，排列着制服整齐的卫戍军队，队伍中形形色色的旗帜迎风飘扬，时时传来阵阵军乐似的铿锵声。"从中可以看出当时的戏曲活动已经相当繁盛。在乾隆时代，天津的一些仕宦绅商家里，已经有私人蓄养的歌伎甚至戏班，供自己消遣或是在宴飨宾客时演出。这些蓄养私人戏班的人家，少数是达官显宦，大多是以盐、粮起家的商贾。

天津的繁华与古代漕运和盐业的发展密切关联。金代建都北京，需要大批粮食供应。为了从江南、山东、河北一带运粮入京，于南宋开禧元年(1205)疏浚运河，天津成为漕运的枢纽。元代初年，河道淤塞，江浙一带的粮米改由海上运输入京，在天津设立了"接运厅"。明代初年，从天津到通州的运河淤浅，漕米不能迅速转运北京，就在天津城北建立仓库一千四百座，以后又在尹儿湾建百万仓（即今北仓)。永乐十三年（1415)，大运河疏通，河运恢复，每年有大量船舶经过天津。由于漕运发展，带动了天津其他行业的蓬勃兴旺。天津的制盐业历史悠久，元代在天津设盐使司。元至元二十二年（1285）左右，渤海边上设有二十多个盐场。明代中叶，天津有"万灶沿河而居"的记载。清代盐业更加发展，成为长芦盐的集散中心。因此，旧时天津的巨商大贾，多数是由粮商和盐商致富。这些粮商和盐商，或是清代中叶以前在家里蓄养私人戏班，或是清代末期以后为名伶捧场，均是一掷千金。商业的发展为天津的戏曲活动提供了物质基础，使这里的戏曲活动进一步发展起来。当时在天津的戏曲剧种，主要是昆曲和弋腔。

清代道光初年，崔旭所撰《津门百咏》中有诗："戏园七处赛京城，纨袴逢场各有情。若问儿家住何处，家家门前有堂名。"诗后自注："戏园起于近年，伶人寓此者五十余家。"出现这些伶人聚居之处，说明当时天津市区公开的戏曲活动已经相当频繁。及至光绪初年，天津出现了一些以演戏为主的茶园，最著名的四大茶园，号称四大名园，其营业之盛延续了近三十年。至于演出状况，据《津门杂记》(成书于光绪十年）记载："所有戏班向系轮演，有京二簧，有梆子腔，生旦净丑，色艺俱佳，饶歌妙舞，响遏行云，是足以动人观听。"可见当时天津演出的剧种，已以皮簧(京剧)、梆子为主，昆曲开始式微了。

天津的特殊地理位置，形成了多元化的观众层次。除去各个行业的商贩、店员、手工艺人和船工，以及市民等中下层社会的广大观众外，还有形形色色的上层社会观众。早期有盐商、粮商、布商、票商（银钱业）的巨富豪门。清咸丰十年（1860）以后，帝国主义为了对中国进行政治侵略和经济掠夺，在天津划有英、法、德、日、俄、意、奥、比、美九个租界。租界是外国洋行、银行麇集的渊薮。据统计，民国二十六年（1937)前后，

天津有四百八十多家洋行（还不包括中小型的日本洋行），这些洋行的买办家资富有，职员的收入丰厚，很多人都是京剧爱好者。租界是外国殖民地城市的缩影，带进了资本主义的思想，也带进了西方的物质文明，这在客观上促使天津市民扩展了视野，开拓了思想。无论南北各种流派，新旧各种形式的戏曲，天津观众都能容纳、欣赏，就与这种社会环境密不可分。租界又是军阀、官僚托庇寄生的处所。清末民初，中国政治舞台风云迭变，军阀政客争权夺势，今日入阁，明日下台，有如走马灯。由于租界享有治外法权，不受中国政府的法律辖制，因此下野的军阀、政客，多携带搜刮的民脂民膏，跑到天津租界里藏身避风，广置房地产，过着寓公生活。自辛亥革命前至民国二十六年“七七”事变，在天津租界做寓公的清末贵族、遗老、军阀、政客，数以千计。这些人养尊处优，以戏自娱，有的在私宅里建有戏台，有的经常邀集名伶，举办堂会。租界里的畸形繁荣，也在客观上促进了戏曲的发展。天津的社会结构异常复杂，上中下层的观众各有其不同的审美要求。这支包括社会各个阶层的庞大复杂、具有不同口味的观众队伍，对于天津戏曲的蓬勃兴盛，起着决定性的影响。

天津的戏曲活动有个明显特点：天津虽然是个人烟密集、百业辐辏的城市，也有一些地方的民歌、小曲，但却没有本地产生的戏曲剧种。然而另一方面，河北梆子和评剧的成熟、发展，京剧的发扬光大，又都与天津密不可分。

河北梆子来源于山陕，是在河北地区流传时，融入河北语音，逐渐演变而成。清咸丰十年（1860）前后，河北梆子在天津仍被称为秦腔大戏。当时是以在天津经商的山西客商为基本观众，但时间一久，天津观众也深为爱好。为了适应天津观众的欣赏情趣，这种“秦腔大戏”在语音和艺术处理上有所变化。光绪中期以后，在天津地区逐渐形成了新派（即卫派）梆子。卫派梆子的代表人物为生行何景云（何达子）和魏联升（元元红），世称何派与元派。这两派的演唱在天津以及河北、东北各地都深受欢迎，扩大了整个河北梆子的艺术影响。十九世纪末叶至二十世纪二十年代以前，河北梆子在天津颇为兴旺盛行，科班纷立，人才济济，不仅与京剧并驾抗衡，且有领先之势。当时天津一些著名京剧演员，如尚和玉、李吉瑞、薛凤池等，常与河北梆子演员同台演出，而且多由梆子演大轴，称为“梆子二簧两下锅”。之后很多京剧名家，都是学习梆子出身，后来才改演京剧的，例如荀慧生、李桂春等都是。

清朝的封建统治非常严酷，禁止男女演员同台演出。天津是早期开辟的对外通商口岸之一，接受了西方资产阶级思想影响，所以在十九世纪末、二十世纪初，就出现了第一批女演员，其中以河北梆子的居多（京剧也有）。河北梆子自从女演员兴起后，旦行唱腔和表演使人耳目一新，在艺术上产生了一个新的飞跃，金钢钻、小香水是其中代表人物。小香水生旦兼演，以女声学习元派老生唱腔，得天独厚，竟使天津观众风靡倾倒。女演员的崛起，曾经使河北梆子隆盛繁荣。但由于男演员人才匮乏，男性唱腔始终很少变革，

女演员又只能重唱，缺少表演特技和武功基础，艺术上出现了不平衡的局面。而女演员往往在初露头角时就遭到旧社会恶势力的迫害摧残，在三十年代初期，河北梆子就呈现了衰落的趋势。

京剧传入天津很早，京剧早期代表人物余三胜，清道光二十三年（1843）就曾来天津演出。余三胜和他的兄弟余四胜（工副净），均曾在天津长期逗留、演出。据余氏家谱记载，余三胜系在天津病故，葬于郊区小稍直口。与余同时的名丑刘赶三，以及京剧第二代的代表人物孙菊仙，都是天津人。孙菊仙师承程长庚，后自创孙派，与谭鑫培、汪桂芬成鼎足之势。谭、汪在成名之后，都经常在津演出；而谭鑫培幼年即随父亲谭志道（汉调演员，工老旦）自湖北来津，曾在天津习艺，订亲以后才随父迁京。从清末直至二十世纪三十年代，京剧艺术流派纷呈，各个流派的名家，都曾到天津演出。在天津成长、成名的演员，由于本地区的特殊地理位置及政治、经济、文化传统、观众欣赏习惯的影响，逐渐形成了具有自己特点的艺术流派。除老生孙菊仙外，武生黄月山、李吉瑞、薛凤池、高福安等，也以自己的特殊表演风格（这些演员多为梆子演员出身，又娴习武术拳击，因此开打迅猛凌厉，演唱豪放粗犷），兼收南北派京剧之长，形成独具天津风格的武戏。

在京剧早期的舞台上，大多是以生行剧目为主，自从王瑶卿对旦行艺术进行改革，随之四大名旦崛起，京剧舞台的面貌迅速改变，旦行表演艺术不断革新提高，以旦行为主的剧目日益丰富，逐渐取代了生行为主的地位。在这种新形势下，天津京剧舞台上开始涌现出大批女演员，为丰富京剧旦行表演艺术做出了贡献。在清末维新思潮影响下，天津的戏曲界也掀起了改革的浪潮。一些思想开明的文人（如严范孙、林墨青等）和有见识的戏曲家（如汪笑侬等），从剧目内容、表现形式以及创办讲习所培育新型演员等各个方面，对京剧进行了一系列的改革尝试。一些反映现实社会生活的时装新戏，如梅兰芳的《一缕麻》和《邓霞姑》等也都在天津舞台上开始出现。

天津是京剧行家和京剧嗜爱者的集中处所，同时天津地处南北通衢要冲，凡是由北京到山东、上海、东北演出，或是由上海、山东、东北入京演出的演员，往返都要路过天津。因此京剧演员在南下或北上之前，都愿意先到天津演出，意似经过天津观众的认可，以后再到各地演出，就更有成功的把握。这种频繁的演出活动，对于京剧艺术的发展，起了积极推动的作用。天津观众不仅熟悉传统京剧艺术，善于细致鉴别优劣，而且易于接受新事物，思想比较开阔活跃。几乎所有著名的京剧演员，如梅、程、尚、荀四大名旦，杨小楼、郝寿臣、高庆奎、马连良、徐碧云、李万春、李少春、叶盛章等，在排出新编的剧目以后，多愿先到天津来演出，以博取天津观众的鉴赏和认定。观众这种审美和爱好的特点，深刻地影响了天津的戏曲活动，产生了天津戏曲活动的特殊风貌——既重视传统的继承和发扬，又不排斥创新求变的探索和实践。因此，在天津戏曲

舞台上，若干年来，传统戏和新编剧目，都拥有自己的观众。

天津的票房林立，票友人才济济。很多票友的文化水平和艺术造诣都很高。天津的三王——王君直、王颂臣、王庾生和刘叔度、夏山楼主（韩慎先）等，都是全国知名的票友。内行到天津，都常与他们切磋技艺。以这些票友为中心组织起来的票房，推动了京剧艺术的发展，也为京剧专业队伍培养了一批后备军。很多有成就的京剧演员，如李宗义、纪玉良、陈大濩、李克昌等，原来都是天津的票友。

自二十世纪二十年代以后，天津陆续建造了春和、北洋、中国等拥有先进设备的新型剧场。这些剧场都在租界区内，主要是演出京剧。以民国十七年、民国十八年两年为例，几乎所有京剧名角，旦脚如田桂凤、陈德霖、梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、徐碧云、黄桂秋、筱翠花、朱琴心、九阵风和老旦龚云甫；旦脚女伶如章遏云、新艳秋、胡碧兰、雪艳琴、金友琴；老生如孙菊仙、余叔岩、言菊朋、高庆奎、王又宸、马连良、谭富英、孟小冬、贯大元；武生如杨小楼、李吉瑞、尚和玉、周瑞安、李万春；小生如程继先、姜妙香、金仲仁；净脚如裘桂仙、郝寿臣、侯喜瑞、钱金福等，均曾先后在津演出，而且每年数度上演，经常合作，阵容硬整，剧目丰富。于此可见二、三十年代京剧在天津舞台上的盛况。

评剧是二十年代新兴的剧种。评剧的前身冀东莲花落，十九世纪末、二十世纪初曾多次在天津演出，几次被官府禁演，有时还被驱逐出境。民国元年以后，成兆才等又以庆春平腔梆子的名称进入天津。后来对由这种莲花落发展而成的评剧，习称东路评戏。与此同时，源于宝坻、蓟县一带的莲花落（后来习称西路评戏），以金叶子等为首也曾屡入天津演出。这两路（都是男演员）对天津评剧的发展都有影响，而东路的影响尤大。平腔梆子受到天津中下层市民的欢迎。在流入坤书馆后，产生了很多女艺人，亦即评剧第一代女演员，如李金顺、花莲舫等都是。这些女演员在扮演剧中女角时充分发挥女性嗓音高亮甜润、音色优美、表演自然细腻的有利条件，又广泛吸收梆子、京剧和民间说唱的艺术表现手法，改革了唱腔和音乐，丰富了演出剧目，使评剧旦脚艺术跨入新的境界。评剧在天津的发展过程中，社会上习称为“蹦蹦”或“落子”，当时在很多报纸广告、戏院海报和评剧唱片的盘心上，都标有“天津蹦蹦”或“天津碰碰”字样。自二十年代后期至四十年代，在天津评剧舞台上涌现出许多各具演唱特色的旦脚流派，其中为人公认的是刘翠霞、白玉霜、爱莲君等几个流派，每个流派都拥有自己的剧目。评剧演员不断吸取其他姊妹艺术的长处，丰富自己，提高自己，又积极编演一些反映现实生活的剧目，台词通俗易解，表演生活气息浓郁，吸引了广大市民阶层的观众，评剧终于在天津蓬勃发展，扎下牢固的根基。

从京剧、河北梆子、评剧在天津的发展过程来看，女演员登上舞台，对于戏曲艺术的发展起了很大的作用；其中女演员对于评剧的发展，更具有决定性的作用。

大约在民国四年前后，天津出现了文明戏。天津的文明戏是以奎德社等戏曲班社演出

的时装新戏为范本派生出来的一种戏剧形式，表演基本以戏曲程式为主，但扬弃了一些技巧性、装饰性强的程式，同时吸取了话剧的写实手法，虚实并用，灵活自由，有很大的随意性。台词以念白（京白，不上韵）为主。没有大段唱，一般只唱四、八句。唱腔以京剧和河北梆子为主，后期偶尔也唱评剧。剧目内容五光十色，有的取材于反映现实生活的社会新闻，有的取材于民间故事和里巷琐闻，还有的改编自电影、小说、新剧（话剧）。由于文明戏能够迅速地把社会上发生的时事新闻搬上舞台，满足观众的好奇心理和娱乐消遣的目的，所以在天津舞台上风行一时，存在约近三十年。演出文明戏的剧社，最多时曾有十几个，从业人员近千人，演出剧目有几百个，影响颇大。但作为一种戏剧形式，文明戏的艺术结构粗糙，缺乏完善和稳定的艺术特征，又没有什么固定剧本和保留剧目，所以进入四十年代，文明戏就逐渐从天津舞台上消亡了。

民国二十六年“七七”事变以后，天津沦陷于日本帝国主义之手，政局动荡，经济萧条。民国三十四年抗战胜利，局面并未好转。直至1949年中华人民共和国建国以前，天津社会始终处于惶乱不安的状态。

原以城市中下层市民为基本观众的河北梆子，首先一蹶不振。在抗日战争胜利以后，虽有银达子、韩俊卿等人奋力苦撑，但并无明显起色。到1949年1月天津解放前夕，河北梆子已经是奄奄一息，濒于灭绝了。

天津的京剧在急剧动荡的社会中，出现了三种不同的倾向：

一、坚持传统，继续发展流派艺术，旧中求新。这一时期虽然也有新编剧目，但为数不多。个别有爱国热情的演员，编演一些曲折宣传抗战救国的剧目。例如周信芳曾在天津演出《明末遗恨》、《卧薪尝胆》等剧目。

二、一些剧团编演连台本戏，亦名彩头戏，以机关布景取胜。天津的彩头戏，来源很久，早在清末时期，就受宫廷中彩头本戏的影响，演出了《大香山》（《观音得道》）、《金山寺》（《白蛇传》）等剧。天津观众非常欢迎这种配以彩头的连台本戏。有些彩头戏为了迎合市民口味，进行商业化竞争，确实存在一些庸俗噱头，但也说明他们企图充分调动近代的技术设备，吸收电影、话剧的表现方法，求新求变，在艺术上进行一些新的探索。天津稽古社及其子弟班（稽古社科班）是彩头班的代表。稽古社所演的二十四本连台本戏《西游记》，在三十年代风靡一时，曾经连演一年，盛况不衰。四十年代初期，稽古社科班在学习传统戏之外，也排演了很多彩头戏，包括描写外国故事的《侠盗罗宾汉》、《月宫宝盒》等剧目。在排演这些剧目时，表演、音乐、服装、化妆，都相应地有所变化和创新。以科班而能勇于破格进行创新的探索，天津稽古社科班是突出的典型。

三、在政局动荡、社会混乱的历史背景下，一部分艺人为了维持生活，也有以低级庸俗的剧目和表演招徕观众的。

天津的评剧在进入四十年代以后，新的流派不再出现；后起之秀虽然不少，但只是

重复演出原来各流派的剧目，很少创新之作。这一时期，虽然从业人员仍旧不少，演出评剧的剧场也很多，但演出大都是为了维持生活，艺术上则呈现停滞不前的状态。还有一部分艺人由于生活困难而改行转业。

1949年1月15日，天津解放。濒于绝境的河北梆子重获生机，恢复了演出。银达子、韩俊卿等为了培育河北梆子的继承人，除组织班社演出外，还在艰苦的条件下，培训了一批青年演员，为后来的小百花剧团打下了基础。

评剧艺人中，许多改行转业的重归本业，队伍比前更加壮大。由于评剧的表现形式更适合反映现实生活，在建国后的历次政治运动中，评剧编演了数以百计的反映现实生活的新戏。有的评剧团专门排演反映现实生活的剧目。这些剧目当时在宣传政策，进行群众教育方面，起过不小的作用。通过大量演出实践，评剧也增强了反映现实生活的表现能力。但是这些现代剧目，大多是为配合当时的政治任务而写，事过境迁，失去了内容的针对性，因而很少保留下来。

京剧在天津舞台上演出一直很频繁，许多著名演员如梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、谭富英、杨宝森、李少春、叶盛章、马连良、张君秋、裘盛戎等，自1949年天津解放初期，即川流不息地来津演出，这种状况一直延续到六十年代。他们除演出一些新编历史剧外，大多为传统剧目。五十年代初期，原在天津的京剧班社，则陆续排演解放区来的剧目和新编的历史剧。

1952年，天津以河北梆子、曲艺剧两个剧种参加了第一届全国戏曲观摩演出大会。会后，西南、西北、东北、中南各地区的演出团都到天津演出，使天津观众和戏曲工作者大开眼界。此后，天津戏曲界把很多地方剧种的优秀剧目，移植到天津的舞台上，对天津戏曲事业起了很大的推动作用。

1954年，天津举办了第一届戏曲观摩演出大会，比较全面地展示了天津戏曲所取得的成就。在观摩演出大会前后，天津掀起挖掘、整理传统剧目的浪潮，到1957年，天津共记录、整理出京、评、梆各剧种的传统剧本近一千二百个。通过会演和整理传统剧目，以及新编历史剧的不断产生，京剧、河北梆子的演出都曾一度繁荣兴旺，评剧也出现了不少反映历史生活的剧目。

自1952年以后的十余年中，天津的各个剧种在剧目内容和数量以及舞台演出的艺术质量方面，都有不同程度的变化和提高。天津市京剧团编演的现代剧《六号门》，天津戏曲学校编演的《狄青风雪夺征衣》，天津河北梆子剧院编演的《苏武》和整理改编的《秦香莲》、《窦娥冤》、《打金枝》、《五彩轿》，天津市评剧院编演的《包公三勘蝴蝶梦》，整理改编的《杜十娘》，尤其是为了庆祝中华人民共和国成立十周年而编演的一些剧目，如京剧近代历史剧《火烧望海楼》，河北梆子《荀灌娘》，评剧《爱情》(《姐儿俩》)，越剧《文成公主》等，都是具有一定水平的作品。在国庆节前后，除本市的剧团争相献演以外，全

国三十九个地区、十六个剧种、六十多个专业戏剧团体，包括梅兰芳等许多著名演员在内，都先后在天津演出。其后1961年，天津市河北梆子剧院小百花剧团曾经举行百戏（一百个剧目）汇报演出；天津戏曲学校也曾举办学习成绩展览，演出了一百多个剧目。同一时期，天津市各剧团也陆续挖掘、整理、演出了近百个传统剧目，把这一时期天津市的戏曲活动推向高潮。

在四十年代已有一定造诣和成就的演员，如京剧演员杨宝森、厉慧良、杨荣环、张世麟等，评剧演员鲜灵霞、六岁红、新翠霞等，河北梆子演员银达子、韩俊卿、金宝环、王玉磬等，这一时期，他们对个人技艺进一步精雕细刻，在某些优秀传统剧目上，展示出了各自的艺术风格。他们当中的某些人，在艺术表现和新编剧目方面，也进行过不少新的尝试和探索。

五十年代初期和后期，天津还分别成立了越剧团和豫剧团，为天津戏曲增添了新的品种。曲艺剧和北方越剧虽然存在不久，但也在戏曲舞台上活跃一时。

1956年，天津成立了天津戏曲学校，在二十多年中，培养了一批戏曲骨干。现在活跃在天津戏曲舞台上的中青年演员，大部分是天津戏校和其他剧团、剧院少年训练队培养出来的。

自五十年代开始，一批新文艺工作者参加了戏曲工作队伍，剧团的体制也逐渐由私营变为国营。1953年，首先成立天津市河北梆子剧团；1956年，成立天津市京剧团；1958年，建立天津市评剧院和天津市河北梆子剧院；1959年，河北省的河北梆子剧院及其所属的青年跃进剧团，也在天津建立。戏曲队伍集中了，剧场也统一管理起来。戏曲剧团初步建立了导演制度，剧本也加强了审定制度，这在推行戏改政策，提高演出质量，净化舞台形象等方面，在组织上和制度上，都有了基本保证。剧场的建设、配备、管理也较前完善。但由于队伍过度集中，个人演出的机会日渐减少，很多为群众欢迎和熟悉的演员，不能经常在舞台上演出。一方面，观众对文化生活的要求日益广泛、迫切，一方面戏曲演出的活动范围却日益缩小。

由于对戏曲作用缺乏全面的理解，过分强调了所谓的“思想性”和“教育作用”，忽略了戏曲的艺术性和娱乐作用，致使剧目虽多，但题材范围狭窄；由于片面强调戏曲艺术应该配合政治运动和时事政策的宣传，产生了不少昙花一现、内容单调、质量粗糙的剧目。这样的剧目距离喜新乐变、精益求精的观众口味，无疑会离得很远。及至1963年，愈益强调戏曲对于阶级教育的作用，1964年以后，更加片面强调戏曲应该大搞现代戏，历史剧目逐渐从舞台上消失，传统技艺也日益被忽视。直至1966年“文化大革命”，这种状况达到顶峰。

1966年“文化大革命”开始，天津的戏曲事业遭到毁灭性的打击。在这十年中，戏曲剧团几乎全被解散，京、评、梆每个剧种只留下一个经过挑选的剧团，这几个剧团也

只能演“革命样板戏”。在“文化大革命”后期，天津虽也编演了几出反映现代生活的戏曲，其中如《渡口》、《运马路上》等也产生了短暂的影响，但毕竟是一闪的烛火之光，微不足道。天津有成就的戏曲工作者无一不横遭迫害，杨宝忠、韩俊卿、小盛春、王庚生等都被蹂躏惨死；何迟、鲜灵霞等都被凌虐致残；其他幸存者也受尽侮辱，被剥夺了工作权利。天津的戏曲事业陷入绝境。

1976年，“四人帮”被粉碎以后，戏曲界惨淡经营，努力恢复。中国共产党十一届三中全会以来，天津的戏曲事业才在“废墟”上重新起步。老一辈的戏曲演员，竭尽全力恢复演出，并积极向中青年演员传授技艺；中青年演员由于中断了十年学习、锻炼和演出实践，都迫不及待地向前辈请教学习，提高技艺水平，加强舞台实践。传统剧目陆续恢复上演；新编历史剧和反映现实生活的新剧目，也陆续创作问世。戏曲演出团体先后恢复建制。戏曲理论研究工作也开始受到重视。截至1982年，天津市已经举办过青少年演员基本功汇报、新剧目展览、现代戏调演等各种类型的戏曲观摩演出。一批有发展前途的青年演员正在迅速成长。天津的戏曲事业正处在复苏和振兴的阶段。但是由于十年浩劫的严重摧残，元气恢复不易，天津戏曲的飞跃发展和持久繁荣，还有待于广大戏曲工作者认真总结经验和坚持不懈的努力。

图　　表

大事年表

清道光二十年前后(约 1840)

出现“群雅集”票房，京剧丑脚刘赶三曾在此进行活动。

道光二十三年 (1843)

“四大徽班”之一春台班台柱余三胜到津演出。其时，十八岁的天津泥塑艺人张明山为之塑制泥像。

咸丰年间(1851—1861)

徐珂《清稗类钞》“文宗提倡二簧”条中提及:“先是，京师诸伶，多徽人,常以徽音与天津调混合，遂为京调。”

咸丰二年(1852)

江西会馆戏楼建成。会馆位于今红桥区估衣街万寿宫。

咸丰三年(1853)

汉调演员谭志道携妻熊氏、子鑫培，由湖北经水路北上,在天津一带为农民唱“帘外戏”。谭鑫培时年六岁。

同治四年(1865)

梆子科班永胜和成立于宝坻县，成班人兼主要教师为张国泰。

同治六年(1867)

在津的梆子演员应邀参加上海满庭芳戏园揭幕演出，沪人趋之若狂。之后，天津王家班、陈家班、宁家班等亦曾来此园露演。

同年冬，津、京演员铜骡子、夏奎章、熊金桂、周长春等赴沪参加新建的上海丹桂戏园演出，上演连台本戏《五彩舆》。

光绪元年前后(约 1875)

北京安徽籍鼓佬胡秋宝，随清贵族善耆到津。其后先创小四喜科班，胡又仿北京例，在津发起成立梨园界行会组织精忠庙。

光绪初年(约 1877 或稍前)

金声茶园、庆芳茶园、协盛茶园、袭胜轩等相继开业，演出戏曲，繁盛一时，有“四大名园”之称。

光绪四年(1878)

天津的梆子盛军小班赴沪演出,成班人翟善之,主要演员有花旦田际云(想九宵),青衣水上漂,武生张顺来,老生达子红、刘廷顺等。

光绪五年(1879)

天津女伶在上海演出梆子。

光绪七年前后(约1881)

评剧前身莲花落,随冀东一带的贫苦农民,以沿街卖唱形式流入天津。

光绪十年(1884)

雄县史各庄吉利科班(第二年改为小吉利科班)成立后,迁至天津西马路。班主为张子丰,授梆子与二簧戏。

光绪十三年(1887)

田际云与侯俊山(十三旦)领衔的瑞胜和梆子班在金声茶园演出,阵容强大,轰动天津。黄月山搭此班演皮簧,是为天津出现"梆簧两下锅"之始。

光绪十七年(1891)

寒食生所著《乘龙佳话》成书。书的"自序"中提及:天津下天仙戏园,闻北京杨隆寿所组小荣椿、小天仙科班砌末"新颖",派周喜奎、刘吉庆借来使用。

光绪十九年(1893)

宝坻县永胜和科班三十余人,由教师张国泰率领南下,大本营设在上海,辗转演出于湘、鄂、苏、浙等地。

光绪二十年(1894)

8月,天津籍京剧丑脚刘赶三逝世,享年七十八岁。

冀东莲花落班,于此时前后纷纷来津,以"撂地"、"跑棚"等形式演出。

光绪二十四年(1898)

梆子演员魏联升(元元红)来津,与小秃红合作演出于金声茶园。

光绪二十七年(1901)

直隶总督发布"有伤风化、永于力禁"的禁令,将正在天津演出的赵家班、庆顺、义顺、二合、义合等九个莲花落班驱逐出津。

光绪二十八年(1902)

天津大观茶园之月桂班,由梆子演员灵芝草领衔,赴海参崴(今苏联符拉迪沃斯托克)演出。

光绪二十九年(1903)

双胜合班、鸣凤班、大吉升班以"梆簧两下锅"形式在津演出。主要演员有元元红、恩晓峰、水上漂、达子红、小兰芬、吕月樵、杨翠喜、程永龙、刘永奎、小秃

红等。

光绪三十年(1904)

大吉升班演出时装新剧《捉拿宋景诗》、《大闹天津三岔口》、《大姐捉强盗》；双盛合班演出《烟鬼叹》；会元班（主角为坤伶金月梅）演出新剧《百万斋》与《画春园》。

光绪三十一年(1905)

升平舞台建成。

光绪三十三年(1907)

2月26日，广东会馆戏楼建成。

4月30日至5月4日，天津广益善会邀谭鑫培、王瑶卿、金秀山、水仙花（郭际湘)、德珺如、王长林、谢宝云及谭鑫培子小培到天津演出，为江、皖水灾义演筹赈。地点在李公祠，共演五天六场。谭鑫培的剧目为《汾河湾》、《捉放曹》、《探母回令》、《托兆碰碑》、《御碑亭》与《辕门斩子》。

本年，荀慧生以五十元身价，卖入天津小桃红梆子戏班。

天津移风乐会成立，排演改良新戏《潘公投海》、《悔前非》等。

光绪三十四年（1908)

8月，天津意租界以“有伤风化”为由禁演蹦蹦戏（评剧前身）之后，直隶总督又申禁令，再度禁演。

9月，日本特别艺戏“江川大一座”在天津法租界公演。

12月9日、10日，光绪帝与西太后相继病逝。为服丧，停止演戏。

宣统元年(1909)

王钟声及其同伴在津演出《爱国血》、《浸海石》、《血手印》、《缘外缘》等新剧。杨韵谱由京来津向王学演文明戏《义婚孤女》(又名《二县令》)，并与王钟声、金月梅同台演出此剧。

剑影客著《天津名伶小传》刊印。

宣统二年(1910)

4月5日，《大公报》载文称赞河东同乐新舞台演出的新剧《国会热潮》。该剧反映宣统元年（1909）湖南徐君断指送国会代表事。

4月7日，《大公报》载文赞誉新剧演员木铎（刘艺舟，曾留学日本）热心爱国，为救国救民，毅然投身剧界，与王钟声合作，同演于同乐新舞台。

4月，王钟声、刘木铎等编演了反映法国拿破仑第三时代的革命党与王党之争的新戏《百合花》。

5月8日，天津南段巡警总局通传各区局，一体查禁各花茶馆演唱淫词荡调。

8月19日，天津巡警道宪再次申谕严禁淫戏。

宣统三年(1911)

春，天津移风乐会编辑提倡婚姻自由的《新教子》等七本改良新剧。

9月11日，天津移风乐会演出新剧《庚子纪念》，旨在振奋国人的尚武精神。

本年，河北梆子演员刘喜奎进京演出。

中华民国元年(1912)

1月1日、2日，天津演出以本地演员为主的冬赈义剧。参加的有李吉瑞、尚和玉、刘鸿升、刘喜奎、金月梅、时慧宝、张黑、小达子(李桂春)、九阵风、小香水等。

1月20日，新剧演员王钟声因在津进行革命活动，在移风乐会会长刘子良家被捕。

1月21日，王钟声为直隶总督陈夔龙下令处决。王死后，汪笑侬写《问天》一剧，以示忿懑，几经周折，未得上演。

6月10日至12日，鲁迅以教育部佥事身份，由京赴津考察新剧。在广和楼观看《江北水灾记》后，于日记中记下“勇可嘉而识与技均不足”的评语。

本年，经严范孙推荐，汪笑侬由京来津主持戏剧改良社。该社汇集有识之士鉴析旧剧目中之利弊，提出“移风易俗、改良戏曲”的口号。

严范孙、林墨青组织艺剧研究社，锐意戏曲改良。

蹦蹦戏凤鸣社成立于天津，成班人兼主要演员为孙凤鸣、孙凤岗、孙凤龄、孙凤利兄弟。该班曾培养李金顺、花莲舫、白玉霜等许多女演员。

京剧女伶小翠喜(老生)、桂云峰(武生)，应北京俞振庭之邀，由津入京演出于广和楼。

河北梆子女伶金玉兰、孙一清、小菊处、小满堂、小香水、小荣福、赵紫云等，也应俞振庭之邀，由津到京香厂席棚演出，随后迁入文明茶园。

天津正乐育化会成立，由李吉瑞任会长，汪笑侬任副会长。

中华民国二年(1913)

3月27日，由汪笑侬主持的改良戏剧练习所举行开学典礼。

4月4日，天津警察厅奉都督示谕，再次重申禁演“淫戏”《海潮珠》等二十八出，“残忍戏”《杀子报》等四出，“违背国体戏”《铁公鸡》一出。

杨韵谱于营口结识刘喜奎后，二人回津演出于东天仙茶园。夏季，杨又将南开学校保存的《宦海潮》、《新茶花》、《黑籍冤魂》等剧本，填词装腔，教刘排练演出。杨并邀尚和玉、李吉瑞等京剧演员上演《宦海潮》等戏。

本年，业余昆曲组织景璟社成立，组织者为王季烈。

天津艺曲改良社由刘恩庆发起成立，社会舆论评价它“为艺曲界开一新纪元”。

姚华的《菉漪室曲话》，在梁启超主编的《庸言》半月刊发表。

中华民国三年(1914)

5月22日，天津达仁堂药店开张，邀谭鑫培在广东会馆演出堂会戏。此为谭最后一次来津。

6月，汪笑侬主持的改良戏剧练习所学生结业并进行实习，此后该所未再续办。

本年，杨韵谱在北京主持创办志德坤社后，即来津在东天仙戏园演出时装新戏《电术奇谈》及其他古装戏。杨并编排多出“聊斋戏”在津演出。

蹦蹦戏演员倪俊声来津首演于天福茶园。倪在《打狗劝夫》、《败子回头》等剧中，对小生扮相、唱腔、表演进行了革新。

中华民国四年(1915)

9月5日，天津警察厅长杨以德出示，谕知各戏园禁演《杀子报》、《大劈棺》、《双钉记》、《海潮珠》、《青云下书》、《小逛庙》、《富贵楼》、《送盒子》、《梵王宫》、《老少换》、《卖豆腐》、《打杠子》、《闹松林》、《卖胭脂》、《顶砖》、《打樱桃》、《三只手》、《日月图》、《双摇会》、《背板凳》、《送灯》、《打砂锅》、《烧灵改嫁》、《天雷报》、《双沙河》、《卖饽饽》、《打花鼓》、《珍珠衫》、《拾玉镯》、《花园赠金》等三十五个戏曲剧目。

10月18日，由周恩来、伉乃如、李福景等二十人组成的天津学界观剧团，应杨韵谱之邀去北京观摩志德社演出的新戏《因祸得福》(《聊斋·仇大娘》故事)与《恩怨缘》，并赠绣有“移风易俗”字样的锦旗一面。

本年，庆春平腔梆子班四十余人进入天津，首演于河东宴乐茶园。主要演员有月明珠、成兆才等。

河北任丘刘清海、文安董金喜等到天津同兴茶园演唱哈哈腔，因受地痞欺压，不久即回乡。

天津社会教育办事处成立，相继印行《哭祖庙》、《因祸得福》等戏曲剧本。

天津大舞台建成，为转动式舞台。

中华民国五年(1916)

2月，周恩来等人以南开新剧团的名义，再次赴北京，重看志德社演出的《恩怨缘》等剧，并将《一元钱》剧本抄赠杨韵谱。不久，志德社即移植公演。

6月28日，天津社会教育办事处附设的天然戏演习所，召开新剧《打狗劝夫》评论大会，以家政研究会会员为评论员，征求意见，进行修改。

本年，周恩来撰《吾校新剧观》一文，载于南开学校校刊《校风》第三十八期，内有关于戏曲的评价。

梅兰芳来津演出时装新戏《邓霞姑》、《宦海潮》，并在天津首演《一缕麻》。

庆春平腔梆子“月明珠调”轰动天津各坤书馆。

华乐、同庆落子馆诞生。

中华民国六年(1917)

1月27日至29日，天津正俗新剧社演出根据旧戏改编的头、二、三本《四进士》，受到鼓吹改良戏曲的严范孙等人好评，并于4月21日、22日分三场再度上演。

4月6日，南开学校校董严范孙、校长张伯苓，观看志德社在津演出的时装新剧《一元钱》。在此前后，杨韵谱已邀天津林墨青、韩补庵等人为志德社编写时装新剧。

8、9月份，天津洪水成灾。雅韵国风社票友王君直、王颂臣、窦砚峰等，演出义剧四场，得款四千七百余元，全部助赈。之后，天津十余家戏园均分别演出义剧助赈。

中华民国七年(1918)

5月1日，梅兰芳、王凤卿率鸿庆班来津演出，梅露演《千金一笑》、《佳期》等剧。

6月，北京荣庆昆弋社首次来津，为天津博物院成立展览会演出。主要演员有韩世昌、王益友、郝振基、陶显庭、侯益隆等。露演剧目为《铁冠图》、《精忠谱》等。

12月，天津第一个大型戏剧杂志《春柳》创刊。

中华民国八年(1919)

5月，天津东区第六警察分驻所，由于第一台违禁演唱《烈女舍身报父仇》一剧，“淫词秽语，殊与风化攸关”，将园主带署，送警察厅查办。

中华民国九年(1920)

2月，天津社会教育办事处呈报天津县，陈述所属艺剧研究所与天然戏演习所历年所演新剧的情况。

夏，孙凤鸣率凤鸣班（南孙班）由津去大连演于西岗同乐茶园。

7月11日起，上海正声新剧社在陶园游艺场演出新剧《回头岸》、《竞争》、《玉鱼缘》等。

7月16日起，北京新世界剧团在陶园游艺场演出文明戏《归梦》、《郑元和》、《张文祥刺马》等。

8月28日，日租界张园游艺场，因演出戏曲为日本侨民所“厌恶”，由日本居留民团向官宪交涉，遂被迫停演。

12月，朱侠影组建天津第一文明戏班社警世社。

本年，业余昆曲曲会咏霓社成立。主持人为许雨香。

中华民国十年(1921)

10月1日至4日，天津急赈会举办苏、浙、皖、鲁四省赈灾义演，赞助人有李吉

瑞、李桂春(小达子)、杨瑞亭、刘永奎等，共得款六千二百余元，当场认捐达万余元。

11月，江苏旅津同乡筹赈会邀请票友王君直、王颂臣、刘叔度等，演出两场救灾义剧。孙菊仙抱病参加。

本年，天津杨柳青同乐班三十二名河北梆子艺人抵达新疆迪化（今乌鲁木齐），不久，改组为天利班，长期活动于新疆地区。

李金顺应李子祥共和班之约，由津去营口演出。

中华民国十一年(1922)

1、2月份，河北梆子演员鲜灵芝、秦凤云、姜桂凤等，在大新舞台演出《珊瑚传》、《荆花泪》、《一封书》、《一元钱》、《玉箫缘》、《孝女泪》、《女中孝》、《患难金兰》、《十粒金丹》等大批新剧。

2月至6月，三麻子、盖叫天、时慧宝、琴雪芳组班演出，所演除传统剧目外，还有《烟鬼叹》、《三门街》、《情天惨劫》等新剧。并新排演《七擒孟获》。

12月7日与13日，《大公报》发表署名箬翁的文章《半班戏话》，详论半班戏(蹦蹦戏）在天津从庚子年以来发展的情况及半班戏的特点。

12月17日至19日，天津南善堂举办恤嫠义务戏，邀余叔岩、杨小楼、梅兰芳、陈德霖、龚云甫、王瑶卿、王凤卿、王蕙芳、王长林、钱金福、裘桂仙、姜妙香、侯喜瑞、朱桂芳、许德义、姚玉芙、慈瑞泉等在天福舞台演出。主要剧目有余叔岩的《定军山》、《打棍出箱》，杨小楼的《连环套》，梅兰芳的《天女散花》、《贵妃醉酒》，余叔岩与杨小楼的《八大锤》，杨小楼与梅兰芳的《霸王别姬》。

中华民国十二年(1923)

2月至5月，文明戏班曙光社在天津电影院演出大批新戏，计有《年羹尧》、《孽海花》、《钗光剑影》、《渔家女》、《空谷兰》、《侠女伶》、《哀弦泣豆记》等。

11月17日，前财政总长张英华在江西会馆举办盛大堂会。余叔岩、杨小楼、龚云甫、王瑶卿、尚小云、高庆奎、筱翠花、王凤卿、郝寿臣应邀来津献艺。主要剧目有余叔岩的《定军山》，杨小楼的《战宛城》，龚云甫、王瑶卿的《雁门关》，尚小云的《贵妃醉酒》等。

本年，《戏杂志》载文《天津新剧之盛况》，提及天津新剧极为兴盛，以大罗天游艺园与张园游艺场营业为佳，陶园游艺场较差。

评剧班社警世社一班进津，三班在津成立。

中华民国十三年(1924)

7月8日，碧云霞开始在张园游艺场演出连台本戏一至四本《狸猫换太子》。

8月28日至30日，小杨月楼在大罗天游艺园演出连台本戏一至四本《梅氏姣英》

与十二本《女中丈夫》。

11月中旬，赵美英在新明大戏院演出连台本戏一至四本《狸猫换太子》。

本年，梁启超在津为孔尚任名剧《桃花扇》作注。

李金顺由津到安东与永乐舞台业主郭连喜（子元）组成元顺戏社。

中华民国十四年(1925)

4月4日，唐韵笙在广和楼舞台演出京剧本戏《诸葛亮招亲》。

4月7日至17日，鲜牡丹在东天仙戏院演出京剧本戏《孽海情悭》、《王亚银》与《苦中义》。

8月1日，小杨月楼开始在大罗天游艺园演出京剧本戏《狄青招亲》、《飞龙传》与《穿金扇》等。

10月17日，中国红十字会天津分会开始在新明大戏院举办救济陕甘两省难民义务戏。参加演出的有杨小楼、梅兰芳、程砚秋、马连良、韩世昌等。

本年，为声援上海“五卅运动”，艺曲改良社邀请王庾生、碧云霞、鲜牡丹、金钢钻等参加募捐义演。

天津中原股份有限公司营业大楼四、五楼开辟剧场。

天津新世界戏院落成开幕，邀北京文明戏剧社义拂社来津演出。

王季烈、刘凤叔合著的《昆曲曲谱》，由商务印书馆出版。

中华民国十五年(1926)

3月23日，日租界警察署以大罗天游艺园“声音杂乱”、影响附近机关住户为由，呈请总领事，勒令该园本年夏季停演。

10月2日至4日，天津八善堂救济会为修筑大红桥堤，邀余叔岩、杨小楼、梅兰芳、龚云甫、王凤卿、王长林、刘景然、钱金福、王幼卿、郝寿臣、姜妙香、马富禄、慈瑞泉等，在新明大戏院演出筹款义剧。主要剧目有余叔岩的《南天门》、《打鱼杀家》，杨小楼的《连环套》、《安天会》，梅兰芳的《奇双会》，杨小楼与梅兰芳的《霸王别姬》，余叔岩与梅兰芳的《游龙戏凤》。

本年，天津正轨文明戏剧社建立，由王慧影挑班。

《大公报》辟《戏剧周刊》，徐凌霄主编。

中华民国十六年(1927)

1月，京剧演员刘汉臣、高三奎因获罪直隶督办褚玉璞，蒙受冤诬，被枪杀。

4月1日至3日，新城县旅津同乡会为该县筹措教育基金，邀年近九旬的孙菊仙在新明大戏院连演三晚，剧目为头、二、三本《四进士》。

5月19日至23日，余叔岩与梅兰芳来津合作演出于新明大戏院，余、梅合演剧目为《打鱼杀家》。

8月25日，余叔岩再次来津，与筱翠花、陈德霖、王长林、钱金福、朱素云等演出于明星戏院。余、筱合作剧目为《坐楼杀惜》。

9月1日至8日，杨小楼与梅兰芳合作演出于新明大戏院。杨、梅合演剧目为《霸王别姬》。

11月19日至23日，马连良与郝寿臣在津首次合作演出于明星戏院。马、郝合演的剧目有《青梅煮酒论英雄》、《夜审潘洪》、《借东风》、《四进士》等。

中华民国十七年(1928)

1月1日，春和大戏院建成开幕。该院取消“手巾把”等落后习惯，建立了预先售票、对号入座的制度。

1月8日，上海京剧演员夏月润来津，演出新戏《拿破仑》、《赈灾奇闻》、《刘伯温三请徐达》、《嫖界现形记》、《三笑姻缘》等。

2月19日，民国十五年(1926)创刊于天津的《北洋画报》开辟《戏剧专刊》(周刊)。

5月，《商报》创刊，辟有游艺版，由张聊公主编，刊载剧评与轶闻掌故。

10月16日至18日，余叔岩最后一次在津露演，同来者有龚云甫、陈德霖、裘桂仙、钱金福、王长林等。余的剧目为《空城计》、《奇冤报》与《一捧雪》。

本年，天津伶人龚树青等申请组织菊界工会，总工会呈请国民党市党部民训会准予备案。

天津首次出现专演评剧的中型戏院——天乐戏院。继之，升平戏院、聚华戏院均专演评剧。

中华民国十八年(1929)

2月23日至26日，杨小楼与尚小云合作演出于明星戏院。杨、尚合演剧目为《长坂坡》与《回荆州》。

4月20日至23日，中国红十字会万全分会为察哈尔省灾民举办赈灾义务戏，邀杨小楼、梅兰芳、程砚秋、马连良、新艳秋等参加。主要剧目有杨小楼的《连环套》、《安天会》，梅兰芳的《红线盗盒》、《探母回令》，程砚秋的《审头刺汤》、《玉堂春》、《宝莲灯》，马连良的《范仲禹》、《借东风》，杨小楼与梅兰芳的《霸王别姬》。

5月至7月，上海苏滩戏演员李文英、李文君等来津演出《玉蜻蜓》、《新爱情》等剧。

6月22日至24日，天津广智馆为筹募建筑经费，特请鹤鸣社在春和大戏院义演。孙菊仙演出《雍凉关》、《四进士》、《鱼藏剑》等剧。

10月17日、18日，旅津广东音乐会为庆祝成立十五周年，举办两场粤剧演出。

10月25日至27日，京剧花衫田桂凤最后一次来津，与尚和玉、程继先、王庚生

等在天升戏院演出《坐楼杀惜》、《战宛城》等剧。

11月15日至17日，天津特别市各界对俄外交后援会，为慰劳东北将士举办义务戏，由杨小楼、梅兰芳、程砚秋、尚小云、陈德霖、筱翠花等演出。

中华民国十九年(1930)

1月7日，平津名票为慈慧、玉华女子学校筹款，在春和大戏院演出义剧。大轴为红豆馆主的昆曲《搜山打车》，红豆馆主饰程济，包丹亭饰严震宜。

1月8日，平津名票为慈慧、玉华女子学校筹款义剧继续举行。本晚大轴为《奇双会》，红豆馆主饰赵宠，尚小云饰李桂枝，袁寒云饰李保童，演出轰动天津剧坛。

1月12日，北平富连成科班"盛"字科来津露演。主要演员有李盛藻、叶盛兰、陈盛荪、裘盛戎、杨盛春等。

1月16日至18日，王瑶卿最后一次在津演出，同台演出的有郭仲衡、程玉菁、九阵风、侯喜瑞、芙蓉草等。王在新新戏院连演一至十二本《雁门关》。

1月，天津南开学校张彭春应邀赴美讲学，路过华盛顿，被旅美演出的梅兰芳剧团聘任为总导演。

4月11日至年底，北平奎德社坤班（演员为李桂云、张蕴馨、盖荣萱、宁小楼、鑫小樵等），来津公演《空谷兰》、《复活》、《情天恨海》、《赖婚》、《恩怨缘》等大批时装新戏。

10月23日，为救济辽宁受洪水灾害难民，尚小云、谭富英、筱翠花携协庆社全体演员，在春和大戏院义演《降龙木》、《南天门》等剧。

11月2日，杨小楼、梅兰芳来津，在明星戏院为辽宁赈灾义演《回荆州》、《长坂坡》、《霸王别姬》等剧。

11月10日、11日，孟小冬来津，在明星戏院为辽宁赈灾义演《四郎探母》与《捉放曹》两剧。

本年，永兴国剧社成立，创办人为叶庸方、吴渭滨。马彦祥、张謬子、童芷苓均曾参加该社活动。

中华民国二十年(1931)

2月11日，天津北洋戏院开幕，由尚小云、王又宸、裘桂仙、九阵风、侯喜瑞、李宝奎、慈瑞泉、贾多才、高富远等演出。尚小云演《玉堂春》，王又宸演《失空斩》。

3月3日至6日，天津富商孟洛泉为庆八十寿辰举办堂会，杨小楼、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、王又宸、谭富英均参加。堂会共耗资二十万元，为天津规模最大的一次堂会。主要剧目有杨小楼的《安天会》、《连环套》，梅兰芳的《廉锦枫》、《汾河湾》，程砚秋的《红拂传》、《探母回令》，尚小云的《春秋配》、《玉堂春》。

4月13日，杨小楼在津演出新编历史故事剧《陵母伏剑》，杨借此剧宣扬爱国。

4月21日、22日，九十高龄的孙菊仙为天津私立大同中、小学校募捐义演《渑池会》(《完璧归赵》)与《托兆碰碑》。此为孙最后一次登台。

5月，汉沽某戏班在南市上演时事新戏《水中天》，该剧描写汉沽盐滩灶户张文吕强占其侄房产，致使其侄一家三口投河自尽。

7月29日晨五时，孙菊仙逝世。

本年，文明戏班警钟社由朱侠影率领赴沪演出。

永兴国剧社因日本军国主义侵占我国东北，停止活动一年，以示抗议。

刘翠霞与李华山组建评剧班社山霞社。

中华民国二十一年(1932)

3月6日，尚小云在北洋戏院演出慰劳上海前方将士义务戏。剧目为《白罗衫》。

3月9日，雪艳琴、吴铁庵、韩长宝等，在春和大戏院演出慰劳上海前方将士义务戏。剧目为《廉锦枫》、《白蟒台》、《荷珠配》。

3月14、15日，章遏云为捐助上海十九路军抗日将士，在春和大戏院演出粤剧《仕林祭塔》与《园林幽怨》。

4月8日、9日，章遏云、朱作舟为救济上海遭难灾民，在北洋戏院演出义务戏。章演出《花田八错》与《辕门射戟》(反串吕布)，朱演出《艳阳楼》与《铁笼山》。

4月21日，英租界小白楼惠民游艺场开幕，三楼由平津菊芳社演出文明戏。

6月16日，春和大戏院夏季游艺大会开幕，大戏部由李万春、胡碧兰等演出，新剧部由筱鸣钟、张笑影等演出。

11月1日至年底，周信芳来津，在北洋戏院演出《明末遗恨》、《洪承畴》等剧。

11月25日，银行家卞白眉为其母作寿，在明星戏院演出堂会戏。主要剧目有梅兰芳的《宇宙锋》，尚小云的《秦良玉》。

12月16日，北平中华戏曲专科学校首次来津在明星戏院演出，主要学员为宋德珠、傅德威、邓德芹、关德咸、赵德钰、王和霖、李和曾、赵金蓉、王金璐等。28日晚为难民救济会演唱义务戏一场，剧目为《战宛城》、《法门寺》等。

12月31日，天津票友俞珊女士为声援东北义勇军演出募捐义剧。

中华民国二十二年(1933)

1月1日至3日，北宁国剧社在宁园礼堂演出义务戏救济东北难民。

1月23日，陶默庵、奚啸伯为赈济榆关遭难同胞，在春和大戏院合演《红鬃烈马》。

3月2日，周信芳在北洋戏院演出爱国名剧《卧薪尝胆》。

4月5日，河北梆子演员金钢钻、筱爱茹，为募款捐助抗日前方将士，在聚仙茶

园义演。

4月13日至16日，周信芳与马连良，在天津合作演出《十道本》、《一捧雪》、《摘缨会》、《小桃园》、《借东风》诸剧。《商报》说：周马之合作“开北方未有之创局，是剧界罕觏之奇观”。

5月，昆弋庆生社成立，由白云生主持，开始公演于新欣舞台。主要演员还有陶显庭、郝振基、侯益隆、王益友、侯永奎、马祥麟、庞世奇、侯玉山、魏庆林等。

6月22日，天祥市场屋顶游艺场正式开幕，京剧由雷喜福主演，文明戏由关菊隐主演。

7月12日，春和大戏院夏季游艺大会开幕，京剧由周信芳演出新编历史故事剧《汉刘邦》(头二本)，文明戏由张笑影、筱鸣钟主演。

9月26日、27日，票伶合作赈济黄河水灾义务戏在春和大戏院举行。参加演出的有奚啸伯、云丽珠、李东园、赵化南等。

11月18日至21日，河北省黄河水灾救济会义务戏，在春和大戏院连续演出。主要剧目有尚小云、孟小冬合演的《探母回令》，尚小云、朱作舟合演的《青石洞》，尚小云的《玉堂春》，孟小冬的《失空斩》。

中华民国二十三年(1934)

7月1日，千秋男女粤剧旅行团开始在春和大戏院演出《孤寒种》、《苦凤莺怜》、《蝶泪浇花心》等剧。

9月初，杨小楼在春和大戏院演出《坛山峪》(《姜维智取邓艾》)与《甘宁百骑劫魏营》两剧，增编大段说白，鼓吹抗战思想。张謬子在《大公报》著文誉为“杨小楼主义”。

10月13日，赈济黄河水灾义务戏在北洋戏院开演，主要演员有程砚秋、谭富英、章遏云、胡碧兰、俞振飞等。

11月4日，时慧宝在北洋戏院演出《戏迷传》，当场亲书“毋忘东北”四个大字，以示抗日爱国之情。

本年，文明戏演员筱侠影、张笑声等十余人，应日本宝丽唱片公司之邀，赴日灌制唱片，并做交流演出。

刘翠霞将文明戏《一元钱》、《三女性》、《空谷兰》、《莲英被害记》等以评剧形式演出。

中华民国二十四年(1935)

1月1日，春和大戏院举行河北梆子、评剧两下锅演出，报纸登有“秦腔大王金钢钻、评戏大王刘翠霞”合作广告。

1月1日，天津《大公报》“剧坛”副刊（由北平国剧学会主编）创刊。撰稿者有

齐如山、傅惜华、刘澹云等。

1月21日、22日，天津慈善事业联合会在北洋戏院举办冬赈义务戏。主要剧目有杨小楼、筱翠花、侯喜瑞的《战宛城》，杨小楼、侯喜瑞的《连环套》，荀慧生、高庆奎的《游龙戏凤》，荀慧生、筱翠花的《樊江关》。

1月30日，中原公司大游艺场开幕。四楼由英雪艳、筱侠影、王慧影演出文明戏，五楼由凌湘娟、赵鸿林演出京剧连台本戏。

4月29日，年近七十的武生李吉瑞应上海大舞台之邀南下演出。

8月，张醪子创办的戏剧、电影、音乐、图画综合半月刊《维纳丝》在天津创刊。

10月29日、30日，天津救灾义赈戏在明星戏院连续举行。主要剧目有尚小云、孟小冬合演的《探母回令》，尚小云的《白罗衫》，孟小冬的《盗宗卷》。

12月21日、22日，天津慈联会在北洋戏院举办冬赈义务戏。主要剧目有雪艳琴、王又宸、尚和玉的《金沙滩》，雪艳琴、袁世海的《霸王别姬》，王又宸的《捉放宿店》等。

本年，天华景戏院上演的连台本戏《西游记》，共演二十一本，卖座极佳。

昆曲荣庆社在小广寒戏园长期演出，主要演员除韩世昌、白云生外，尚有侯永奎、马祥麟等。

中华民国二十五年(1936)

5月14日，山西梆子演员丁果仙、狮子黑、奴子生、十三旦、毛毛旦、丁巧云、邱凤英等开始在北洋戏院演出。剧目有《串龙珠》、《九件衣》、《日月图》等。

6月19日，天津国民戏院正式开幕。雷喜福、李盛斌等登台演出。

8月15日至9月3日，云英女子粤剧团在北洋戏院演出。剧目有《盂兰盛会》、《碧容探监》、《侠女姻缘》等。

9月19日，中国大戏院建成开幕，天津市长张自忠参加了开幕仪式。当晚由马连良、叶盛兰、茹富蕙、刘连荣等演出《借东风》，马并在前面"跳加官"。

9月25日，天津劝业场的天华景戏院、天会轩、天乐戏院、天宫电影院、共和厅、卧月楼，统一改称天外天游艺场，内分大戏部、昆曲部、电影部、评戏部、新戏部及杂耍部。

10月17日起，四年未来津的梅兰芳先后在中国大戏院、国泰戏院演出近一个月。梅的主要剧目有《西施》、《宇宙锋》、《生死恨》、《太真外传》等。

11月11日、12日，天津慈善事业联合会在中国大戏院举办冬赈义务戏。参加演出的有最后一次来津的杨小楼及梅兰芳、马连良、筱翠花、侯喜瑞、叶盛兰、萧长华、姜妙香、马富禄等。杨、梅合作《长坂坡》与《霸王别姬》两剧。

12月26日、27日，天津慈联会在中国大戏院再次举办冬赈义务戏。主要剧目有尚小云、谭富英合演的《探母回令》，尚小云的《战金山》，谭富英的《群英会》，荀慧生的《辛安驿》、《大英杰烈》。

本年，白玉霜赴上海，在洪深等人支持下，拍摄《海棠红》影片。

爱莲君赴日本大阪灌制唱片。

刘翠霞首演《金鱼仙子》，灯光、布景、服饰加用彩头。刘并以《雪玉冰霜》一剧被评为“评戏皇后”。

中华民国二十六年(1937)

1月10日，昆曲社因内部分歧分裂为二，韩世昌、白云生等率领部分演员出演于湘、鄂、豫、赣；侯永奎、马祥麟、陶显庭、郝振基、侯益隆等仍留津演出。

2月10日起，申曲演员逢爱琴、甘雪英、孙凤珍等，在中原游艺场四楼演出《何文秀》、《珍珠塔》等剧。

2月11日至7月初，由秦凤云、刘又萱、于紫仙等组成的复兴坤剧社露演于北洋戏院，演出新戏《苦果》等。

2月12日，天津国剧公会成立，郭仲麟为会长，梁一鸣为副会长。

2月27日，天津稽古社子弟科班正式演出。

5月6日至7月中旬，周信芳最后一次来津，在中国大戏院连演两个多月，并首演新编历史故事剧《韩信》。

7月1日，侯永奎、马祥麟在津组织荣庆昆曲科班，共收学生二十一名。

本年，《旧剧集成》开始印行，该刊为专载京剧演出本的戏曲刊物。

中华民国二十七年(1938)

1月8日、9日，天津县区赈灾义务戏在中国大戏院举行。主要剧目有尚小云、筱翠花的一至八本《梅玉配》，孟小冬的《击鼓骂曹》、《失街亭·空城计·斩马谡》。

1月20日、21日，天津市冬赈委员会在中国大戏院举办义务戏。主要剧目有程砚秋、马连良的《宝莲灯》，程砚秋的《青霜剑》，马连良的《甘露寺》，金少山的《打龙袍》、《断密涧》。

3月，天津正乐育化会正副会长李吉瑞、尚和玉及演员程永龙、刘永奎、叶德凤被聘为稽古社子弟科班教师，时称“五老”。

8月25日至27日，河北梆子演员在光明戏院举行秦腔大戏联合公演。主要演员为王金城、小莲芬、陈艳涛，并邀京剧武生韩长宝合作。

8月至10月，李桂云由沪返津，以复兴社原班人马成立桂云坤剧团，先后在国泰、北洋两戏院演出。

10月19日，黄派武生李吉瑞病逝，享年七十岁。

12月30日，李桂云退出桂云坤剧团，该团遂改名京津奎德坤剧社，邀请上海电影演员夏佩珍参加该社，演出新剧《茶花女》。

12月，尚和玉与时慧宝、程继先、萧长华等，为维持生计组成“老人会”，在中国大戏院作短期演出。

12月，北京荣春社科班首次来津，在中国大戏院演出《东汉》、《血溅万花楼》、《桃园合传》、《崔猛》等剧。

本年，因正乐育化会会长李吉瑞作古，该会更名梨园公会，会长由琴师陈天麟充任。

中华民国二十八年(1939)

4月12日，天津票友近云馆主演出自编全部《霸王遇姬别姬》。

5月3日，荀慧生在天津收童芷苓为徒。

5月22日、23日，白云生在《庸报》发表《闲话昆曲》长文，详论昆曲之起源、沿革与变化。

6月16日，京津奎德坤剧社承班人刘荫庭病逝。26日该社解散。

夏季，评剧演员爱莲君病逝。

7月3日，荣玉社子弟科班成立。由童伶田中玉、方素慧等在天宝戏院演出连台本戏《呼延庆出世》。

7月29日起，“四小名旦”之一宋德珠组班在中国大戏院演出，剧目有《白蛇传》、《虹桥赠珠》、《杨排风》等。

8月19日，天津突发大水，各剧场停演。

9月6日，昆曲演员陶显庭在津病故。

9月25日，天宝、国民两戏院于水灾后恢复营业。为天津华界戏院恢复营业最早者。

9月，一江风曲社社员熊履端、熊履方编辑《昆曲汇粹》曲谱出版发行，内有《思凡》等四折曲谱。

10月10日，荣庆昆弋社因遭水灾，损失重大，终于瓦解。后侯永奎加入京剧群义社，马祥麟参加童芷苓的苓剧团。

10月14日，昆曲演员侯益隆病逝于天津。

10月20日，评剧演员白玉霜在北洋戏院演出赈济天津水灾义务戏。日场《潘金莲》，晚场《玉堂春》。

10月21日，天津票伶在国泰戏院联合举行赈济水灾义务戏。日场有侯永奎的《铁笼山》、金又琴的《蔡花峪》，晚场有璧君馆主的《法门寺》、张幼棠的《战冀州》。

11月10日，田瑞庭偕女菊林由北京返津，与侯永奎、马祥麟等恢复荣庆昆弋社，

开始在新中央戏院露演。

12月5日，天津国剧公会会长梁一鸣赴沪，与上海戏曲界联系，举行义演以赈济天津戏曲同行，共得款三千四百余元。

年底，赵仲山在北京重建奎德社，旋即来津演出于小广寒戏园。

本年，文明戏演员筱侠影组织兄弟剧团，赴宁、沪等地演出。

评剧演员筱玉芳班，吸收文明戏演员红牡丹等，大量移植文明戏剧目，以评剧形式演出。

中华民国二十九年(1940)

2月1日，天津市长温世珍不顾天津大水后，戏院营业萧条，艺人生活艰困，仍训令要求一律为冬赈义演两日。

2月，吴素秋、童芷苓在津先后演出《纺棉花》。

3月与4月，言慧珠与金少山合作在津露演。后言慧珠自行组班。

6月9日，天祥市场屋顶游艺场开幕。

9月4日，言菊朋最后一次来津演出于天宝戏院。剧目有《探母回令》、《定军山》、《击鼓骂曹》等。

9月25日，尚和玉联合雷喜福、时慧宝、程继先、萧长华，再次在南市大舞台举行数场“老人会”演出。

10月6日，李桂春(小达子)自组小科班鸿春社，开始在南市大舞台演出。所演多为本戏与连台本戏。

10月19日，“四小名旦”之一毛世来组班在天宝戏院演出。毛的剧目有《大英杰烈》、《十三妹》、《活捉三郎》等。

11月13日，金少山在北洋戏院露演罕见的铜锤花脸戏《天水关》、《龙虎斗》、《断密涧》等。

本年，奎德坤剧社先后聘请上海电影明星叶秋心、宁萱来津参加演出。

中华民国三十年(1941)

1月7日，天津特别市冬赈委员会在中国大戏院举办义务戏。主要剧目有程砚秋的《回荆州》、《三娘教子》，尚和玉的《挑滑车》。

1月15日，全市二十八处娱乐场所，根据天津市当局所拟定的娱乐场冬赈义务戏助演办法，于当日早晚举行两场义演，以收入金额十分之八统作赈济。

1月21日，天津市梨园公会主办救济同业义务戏在中国大戏院举行。剧目有马连良、尚和玉、张君秋、李宗义的《八蜡庙》，马连良、张君秋、马富禄的《桑园会》，郑冰如、近云馆主的《五花洞》，李多奎的《钓金龟》等。

1月，天津有关当局分派检查员赴南市东兴市场、鸟市、谦德庄、地道外等处娱

乐场，密查“有伤风化”的演出。

2月1日至月底，白家麟、田菊林、马祥麟、侯永奎、秦凤云、韩俊卿，先后在新中央与北洋两戏院举行京剧、昆曲、河北梆子联合演出，以招徕观众，维持生计。

3月22日，评剧坤伶花玉兰、花月仙、李银顺、鲜灵霞、花迎春、筱玉芳、美艳芳、桂灵芝等，在国民戏院举办游艺大会联合演出。

3月，河北梆子演员秦凤云，继京剧、评剧之后，也演出了《纺棉花》。

7月1日，天津英租界陈秀峰（光远）宅，举办祝寿堂会戏。剧目有马连良、张君秋、李多奎、叶盛兰、袁世海的《龙凤呈祥》，孟小冬的《失街亭·空城计·斩马谡》，金少山的《牧虎关》，李少春的《金钱豹》，新艳秋、杨宝森的《探母回令》等。

7月5日，评剧演员刘翠霞病逝。

8月22日，《纺棉花》一剧为当局禁演。

8月，稽古社子弟科班演出根据美国同名武侠片改编的京剧《侠盗罗宾汉》，由张春华饰罗宾汉，戏中穿插各种舞蹈及斗剑。

10月9日至20日，金少山、吴素秋、奚啸伯三个京剧团合并来津在明星戏院联合演出，以挽救营业不景气。

10月15日、16日，天津贫病救济会，邀请李桂春（小达子）、李少春、侯玉兰等在中国大戏院演出义剧。剧目有《十八罗汉斗悟空》、《桑园会》、《宝莲灯》等。

11月4日至6日，天津特别市公署救济院筹办贫民工厂义务戏。马连良、吴素秋、章遏云、高盛麟、贯盛习、叶盛兰、马富禄、袁世海等应邀参加，在中国大戏院演出《甘露寺》、《九更天》、《四郎探母》等剧。

中华民国三十一年(1942)

3月，韩世昌与侯永奎、马祥麟恢复合作，在新中央戏院演出昆曲《牡丹亭》、《长生殿》等。

3月，宁萱、徐家华退出奎德社，另行组班，露演于大观园戏院，奎德社改邀陶露萍、霍克家演出。

4月3日，以生、净“两门抱”著称的京剧演员刘永奎病逝。

4月5日，昆曲演员白云生，因昆曲上座衰落改演京剧，与李洪春、萧长华等合作，在中国大戏院演出《群英会》、《镇潭州》、《八大锤》等剧。

6月23日，天津贫病救济会在中国大戏院举办义务戏。由马连良、筱翠花演出《坐楼杀惜》，李宗义、吴清源演出《红鬃烈马》。

8月7日至月底，“四小名旦”之一李世芳组班在中国大戏院上演《红绡》、《洛神》、《金瓶女》等剧。

8月10日，评剧演员白玉霜病逝于天津。

9月，昆曲演员田菊林继白云生之后，也改演京剧，在南市大舞台参加演出连台本戏《飞龙传》与《济公活佛》。

10月上旬，程砚秋在中国大戏院演出《文姬归汉》、《春闺梦》等剧。

10月24日，"四小名旦"之一张君秋组班在中国大戏院上演《温凉盏》、《红拂传》等剧。

12月中旬至月底，上海戏剧学校首次来津露演。剧目有《缇萦救父》、《荀灌娘》等。

本年，评剧演员喜彩莲、花玉兰、花月仙、鲜灵霞、郭砚芳、筱玉凤、李文芳、爱令君数次举行评剧联合演出。

中华民国三十二年(1943)

1月14日，秦腔（河北梆子）伶票合作戏在新中央戏院举行。主要演员有金钢钻、筱瑞芳、张丽芬、李文华等。剧目有《妻党同恶报》、《三娘教子》、《贺后骂殿》等。

1月15日，评剧合作戏在上光明戏院举行。参加演出的有花月仙、朱宝霞、花玉兰、吴凤霞、李文芳、筱玉芳、郭砚芳、筱俊亭等。剧目有《沉香扇》、《回杯记》、《孔雀东南飞》等。

1月23日至25日，京剧武生合作戏在天华景戏院举行。主要演员有尚和玉、李大春、娄廷玉、邱富棠、张德发、陈富康等。剧目有《铁笼山》、《战滁州》、《英雄义》、《艳阳楼》等。

3月14日至24日，北京戏剧学校首次到津在上光明戏院演出。剧目有《三义绝交》、《宝莲灯》、《战宛城》、《猴王闹地狱》、《十八罗汉斗悟空》等。

4月15日至18日，韩世昌、白云生重组昆弋班，在国民戏院演出《玉簪记》、《游园惊梦》等剧。

5月13日至月底，徐碧云来津，在国民戏院演出本人独有的名剧《绿珠坠楼》、《薛琼英》、《虞小翠》、《东吴二乔》等。

7月14日至28日，杨宝森自行组班，在中国大戏院演出《杨家将》、《洪洋洞》、《打棍出箱》等剧。

9月，新凤霞、朱宝霞、吴凤霞在升平戏院演出根据同名电影改编的评剧《万世流芳》。

12月中旬，稽古社子弟科班继评剧之后，在天华景戏院也上演《万世流芳》，卖座极盛。

12月底，赵燕侠自行组班，在天宝戏院演出《大英杰烈》、《法门寺》等剧。

本年评剧演员张德福在天津主持成立了评戏改进社，排演了一批新戏，如《竹报三喜》、《攀弓带》、《七人贤》、《恨、恨、恨》等。该社主要成员有筱俊亭、蓉金舫、高

凤兰、花小顺、王玉琴、花少顺、金彩凤、金雅琴等一百余人。

中华民国三十三年(1944)

3月，河北梆子一度衰落之后，金钢钻、小香水等重新组班在天津演出。

4月至年底，麒派老生兼红净王椿柏，在津演出连台本戏《封神榜》、《三侠剑》，本戏《唐明皇游月宫》、《风波亭》以及关羽戏《汉寿亭侯》等。

9月21日至10月底，评剧演员小白玉霜、新凤霞、花玉兰，在升平戏院举行联合演出。

9月，稽古社子弟科班因时局艰难，管理失措，宣布解散。

10月上旬，李洪春、李盛斌、马鸿林、张德发、李金声、米玉文、王永昌、殷金振、张玉禅、韩洪奎等在上光明戏院举行武生大会，演出剧目有《古城会》、《伐子都》、《康褰营》、《桃园三结义》等。

10月27日至月底，上光明戏院再次举行武生大会，参加演出的有钟鸣歧、江世升、黄元庆、徐俊华、张海臣、张德华、朱盛富、杨荣楼、沈金启等。剧目有《马超》、《白水滩》、《金雁桥》等。

中华民国三十四年(1945)

1月1日,《蝴蝶梦·大劈棺》一剧被禁演。

3月10日、11日，马连良来津，与原在天津的张君秋、迟世恭，共同为天津天主教会孤儿院演出义剧，剧目为《苏武牧羊》、《三娘教子》、《南阳关》等。

4月13日、14日，天津冬赈委员会主办赈济大合作义务戏，邀谭富英、金少山、言慧珠、裘盛戎、李洪春、王金璐、班世超、阎世善、言少朋、言小朋、哈宝山、贯盛吉等参加演出，剧目有《八蜡庙》、《失空斩》、《女起解》、《白马坡》等。

夏季，河北梆子女伶小香水(李佩云)贫病交加而死。

9月4日，国民党天津市党部发出公告:“各戏院所编制剧本，须送市党部审核，方准上演。”

10月7日，天津市影剧临时检查所成立，地址在旧英租界二十九号路国民党中央宣传部驻津专员办事处。

11月3日至22日，日本军国主义投降后，金少山、奚啸伯、李蓉芳三人组班合作，以“庆祝和平”的名义，先后在美琪与国民两戏院露演。剧目有《霸王别姬》、《李七长亭》、《二进宫》等。

11月，李少春在天津首演新戏《文天祥》。

本年，息影十五年的李金顺重在天津登台。

国民党市政府社会局召集评剧艺人开会，以“淫词浪语、有伤风化”为由，欲禁评剧演出。评剧艺人为求生存，组织起来与社会局支持的园业工会斗争，要求成立评

剧工会。社会局被迫令其改称评剧改进会，归园业工会领导。园业工会立下三十二条约法，艺人继续进行斗争，三十二条被迫取消。

中华民国三十五年(1946)

1月27日至3月7日，北平中华戏曲专科学校校友剧团（主要演员为王金璐、陈永玲、高玉倩、赵金年、储金鹏等），在美琪戏院演出《巾帼十艳》、《江山美人》、《姊妹花》、《一丈青》等剧。

2月2日至21日，杨荣环自行组班，在中国大戏院演出《一粒金丹》、《峨嵋剑》等剧。

3月1日，评剧演员花月仙与曲艺演员白凤鸣、常连安、三蘑菇、石慧儒、新韵霞共同合作，在群英戏院同台献艺（先演曲艺，后演评剧）。

6月5日至11日，天津救济桂灾义演在中国大戏院举行，先后八场，为天津演期最长的义务戏。主要剧目有谭富英、金少山、张君秋的《二进宫》，谭富英、金少山的《借东风》、《失街亭·空城计·斩马谡》，金少山、张君秋的《霸王别姬》，金少山、王金璐、叶盛章的《连环套》等。

6月12日，天津举行评剧合作大会，在上光明戏院演出，参加的有李金顺、李银顺、鲜灵霞、花月仙、郭砚芳、筱玉芳、小月珠等，剧目为《花为媒》、《败子回头》、《蜜蜂计》等。

6月14日至7月上旬，李世芳与毛世来合作，在中国大戏院演出《娟娟》(《玉虎坠》)、《金瓶女》、《双凤缘》等剧。

7月25日，天津市妇女会主办湘桂灾救济义务戏，票伶合作，在中国大戏院举行，由金少山、近云馆主合演《霸王别姬》。

9月19日至23日，天津市私立特一中学校为复校筹募建筑经费义务戏，在中国大戏院连演五晚。主要剧目有张君秋、奚啸伯、裘盛戎的《大保国·探皇陵·二进宫》、《法门寺》，筱翠花、奚啸伯的《坐楼杀惜》，张君秋、奚啸伯的《红鬃烈马》等。

10月17日至20日，评剧演员李金顺、李银顺、花月仙、小灵霞、李文芳、小月珠、花砚雯等，在新中央戏院同台献艺，日夜两场，连演四天。剧目有《渔家乐》、《桃花庵》、《女开店》等。

本年，喜彩莲剧团为支援天津评剧改进会，自北平来津为救济死亡艺人家属举行义演。

中华茶园经理魏学瀛组建河北梆子班社，先后参加的演员有金钢钻、银达子、金宝环、小翠云等。

中华民国三十六年(1947)

1月17日，韩世昌、田菊林、侯永奎在国民戏院演出昆曲，剧目有《贞娥刺虎》、

《林冲夜奔》、《尼姑思凡》等。

2月16日，正在天津演出的叶盛章、张云溪、李鸣盛、章遏云等，为坠机遇难的“四小名旦”之一李世芳的家属举办慰恤义演。

2月20日至5月12日，北平富连成、荣春社、鸣春社三科班毕业生来津，露演于国民戏院。剧目有《二月二龙抬头》、《孙夫人》、《十二属相戏》、《神仙世界》等。

3月10日，“革新平剧示范公演”在中国大戏院举行，由周啸天、小春来、张德华演出新平剧《八大锤》。当天《大公报》发表文章说：天津平剧革新自经王余杞、吴云心、于庆蝦、李木、张煌等倡导，并上演《一只鞋的故事》后，反映良好，现再次演出改革平剧《八大锤》。

5月13日至15日，韩世昌、白云生、侯永奎又在国民戏院演出昆曲《奇双会》、《麒麟阁》、《狮吼记》、《铁冠图》等。

6月22日、23日，天津市报业公会、新闻记者公会为修建会址筹款义务合作戏，邀尚小云、筱翠花在中国大戏院露演一至八本《梅玉配》。

8月15日至20日，旅津广东同乡筹赈粤灾委员会，邀请谭富英、金少山、张君秋、萧长华、马富禄、杨盛春等，在中国大戏院举行七场义演。

8月，中华全国戏剧协会天津分会，由于庆蝦(周翙)、于澄庵、周之桢、李醒庵、侯永奎、吴云心等发起成立。会长由京剧、评剧、梆子不同剧种各选一名。京剧会长为王庚生，河北梆子会长为王庆林(银达子)，评剧会长为王律痕。

11月24日至12月10日，青年军第二〇八师四维剧校，在国民戏院演出新平剧，主要剧目有《江汉渔歌》(田汉编剧)、《武则天》(田汉编剧)、《金钵记》(田汉编剧)、《梁红玉》(欧阳予倩编剧)与《陆文龙反正》。

中华民国三十七年(1948)

1月15日，据《民国日报》报道，含有毒素评剧，当局暂时禁演，如能修改剧情仍可复演。并报道，一般含有毒素之评剧，计有《桃花庵》、《枪毙驼龙》、《哑叭老妈》、《老妈上京》、《十八劝》、《贱骨头》、《半夜夫妻》、《马寡妇开店》、《刁刘氏》、《罗裙计》、《王少安赶船》等。

2月13日，天津市政府正式批令停演《纺棉花》与《蝴蝶梦·大劈棺》两剧。

2月13日至3月，山西梆子公义社剧团来津，在天华景戏院演出。剧目有《蛟绡帕》、《松棚会》、《红霞关》、《双巧配》等。

4月4日，天津戏曲协会召开成立大会，王庚生当选为理事长。下设京剧组，由李桂春、刘汉臣、张铭禄、郭少安等负责；河北梆子组，由王庆林(银达子)、季金亭、云笑天等负责；票友组由张伯驹、朱作舟、邱炳炎等负责。

4月9日，河北梆子女伶金钢钻(王莹仙)，在中华茶园演毕下场后猝然倒地，两

天后辞世，终年四十八岁。

5月14日、15日，昆曲演员韩世昌、白云生、马祥麟、魏庆林等，在中国大戏院连演两场，并邀田瑞庭、田菊林父女参加。

5月19日、20日，天津戏曲协会为庆祝成立，在中国大戏院主办两场各剧种合作演出。京剧有李少春、侯永奎、李铁英、娄廷玉、鲍云鹏、费玉策的《大溪皇庄》，李想容的《奇冤报》等；河北梆子有银达子、金宝环的《坐宫》，小翠云、梁蕊兰的《探母别家》；评剧有喜彩莲、小万良的《人面桃花》，鲜灵霞、桂宝芬、李子巍的《斩经堂》。

6月10日至8月，唐韵笙来天津，在上平安戏院演出独有本戏《闹朝扑犬》、《好鹤失政》、《汉宫秘史》及连台本戏一至八本《麦城升天》。

6月，青年军第二〇八师四维剧校再度来津，在中国大戏院演出马彦祥编导的新平剧《琵琶行》。

7月1日，据《民国晚报》报道，天津评剧改进会将禁戏《桃花庵》与《马寡妇开店》两剧本修改完善，当局批准开禁。

8月19日至9月，文成晋剧社来津，在上平安戏院演出，演员有牛桂英、十七生、筱果子、刘宝山、金玉凤、乔玉仙、郭寿山等。剧目为《满床笏》、《鸡架山》、《春秋笔》、《万佛衣》、《反唐邑》等。

11月15日，河北梆子、评剧合作戏在中国大戏院举行，河北梆子演员银达子演出《蝴蝶杯》、《探母》、《别窑》等剧，评剧演员鲜灵霞演出《唐伯虎》、《红娘》、《孔雀东南飞》等剧。

1949年

1月21日，演出评剧的剧场开始复业（只演日场）。如：李少芳在国民戏院演《合家欢乐》；朱宝霞在聚华戏院、吴佩霞在升平戏院演《李三娘》；喜彩苓在燕乐戏院、筱玉芳在天乐戏院演《凤还巢》；碧艳霞在天宝戏院、鲜灵霞在乐乐戏院演《临江驿》；六岁红在丹桂戏院、郭砚芳在胜利戏院演《唐伯虎》。

1月22日，银达子、葛文娟、金宝环、张美华，在上平安戏院演出河北梆子《喜荣归》、《张公赶子》、《佘塘关》。

1月23日，金香水、王玉磬在庆云戏院演出河北梆子《马武访贤》、《清官册》。

2月1日，剧场恢复夜场演出。河北梆子演员韩俊卿、柳香玉、筱翠云在中华戏院演出《牧羊圈》，银达子、葛文娟演出《丁香割肉》。京剧演员周啸天、王文娟等开始在中国大戏院演出《夜打登州》等剧；李铁英、李元春在南市大舞台演出。

2月21日，李铁英、李元春在南市大舞台演出老解放区京剧《三打祝家庄》。

2月22日，解放文艺平剧团方荣翔、殷宝忠、杨蓉芳演出新京剧《九件衣》。

2月28日，李文芳在国民戏院演出评剧现代戏《白毛女》。

3月1日起，李铁英、李元春等在南市大舞台连续演出新京剧《黄巢》、《逼上梁山》、《闯王进京》等。

3月12日起，毛世来、李蓉芳、宋玉声、傅德威，在群英戏院演出京剧《辛安驿》、《大英杰烈》、《十三妹》等。

3月16日起，李少春、袁世海、赵蕴秋在中国大戏院演出京剧《盗御马·连环套》、《智激美猴王》等。

3月16日，青年少壮剧团谭元寿、郭韵蓉在庆云戏院演出京剧《失街亭·空城计·斩马谡》、《玉堂春》等。

3月19日，侯喜瑞、丁至云在明星戏院演出京剧《连环套》、《玉堂春》。

4月1日，解放文艺平剧团方荣翔等，在天升戏院演出新京剧《血泪仇》。

4月1日，六岁红、筱兰芬在升平戏院演出新平剧《九件衣》。

4月11日起，奚啸伯、陈永玲、李多奎、刘连荣，在群英戏院演出京剧《四进士》、《坐楼杀惜》、《失街亭·空城计·斩马谡》、《击鼓骂曹》等。

4月13日起，张云溪、张春华、李砚秀，在明星戏院演出京剧《美猴王》、《三岔口》、《酒丐》等。

4月22日起，谭富英、梁小鸾、杨盛春在上平安戏院演出京剧《失街亭·空城计·斩马谡》、《问樵闹府·打棍出箱》、《定军山》、《战太平》等。

4月23日，天津市军管会文教部文艺处召开梨园界座谈会。会议决定组织改革旧剧委员会，树立旧剧艺人为人民服务的思想。

4月24日，刘少奇在天津视察工作时指出：对书报、戏剧、电影的审查尺度要放宽(政治上反共反人民的要禁止)，旧剧禁了会使很多人失业，吃饭成问题了。宣传封建思想不怕，宣传几千年了，我们还是胜利了。……《四郎探母》可演，我们可骂。禁了，人家就不知道这些戏了。……思想问题不能采取行政命令方式解决。“禁”不能解决问题。不久，天津市军管会文教部文艺处召开会议，传达了刘少奇的指示。

4月26日起，裘盛戎、李宗义、张曼君，在群英戏院演出京剧《龙凤呈祥》、《大保国·探皇陵·二进宫》、《姚期》等。

5月1日，银达子、葛文娟、金宝环，在丹桂戏院演出河北梆子新戏《洪秀全》。

5月5日起，尚小云、奚啸伯、郭和泳，在明星戏院演出京剧《汉明妃》、《击鼓骂曹》、《乾坤福寿镜》等。

5月6日起，北平戏曲学校校友剧团王金璐、沈金波、何金海、李金鸿、李金泉、高玉倩，在上平安戏院演出京剧《桃花扇》、《九件衣》、《新蝴蝶梦·大劈棺》等。

5月9日起，新艳秋、王少楼、梁慧超，在国民戏院演出京剧《红拂传》、《十三妹》、《碧玉簪》等。

自5月17日起，杨宝森、杜近芳，在国民戏院演出京剧《失街亭·空城计·斩马谡》、《玉堂春》、《伍子胥》等。

5月17日，天津市改革旧剧委员会筹委会在南市大舞台举行座谈会，研究、拟定工作方案。规定委员会的主要工作是：改革旧剧，创作新平剧，改造演员思想，提高技术。会议决定，继南市大舞台之后，中国、国民、大观楼等戏院，将改演新平剧。会议还决定，由南市大舞台、中国大戏院、国民戏院三处办理在津演员登记。

5月18日起，荀慧生、陈少霖、侯永奎，在中国大戏院演出《红楼二尤》、《香罗带》、《钗头凤》、《平儿》等。

5月27日，天津市军管会文教部文艺处在惠中茶厅召开改革平剧座谈会。到会的有华北平剧研究院、北平戏曲学校校友剧团、大舞台新艺剧社、升平戏院正风剧社、中国大戏院共和社等单位的代表，以及焦菊隐、翁偶虹、荀慧生、马富禄等。文艺处周巍峙及何迟、赵魁英参加了座谈会。会上，大家对旧戏改革提出了具体意见。文艺处处长周巍峙就戏改方针作了讲话。

5月30日起，叶盛兰、李鸣盛、陈永玲，在中国大戏院演出京剧全部《周瑜》、《吕布与貂蝉》等。

6月10日起，为庆祝中华全国文化艺术工作者代表大会召开，程砚秋率秋声社在美琪戏院演出京剧《青霜剑》、《锁麟囊》等。

6月11日，天津市军管会文教部文艺处邀请戏剧界女演员座谈：针对妇女地位的提高，如何改造自己。

6月15日，天津市戏剧曲艺工作者协会，举办戏剧工作者学习班。

7月1日，高步云、白云峰作为天津戏剧界代表，赴京出席中华全国第一届文学艺术工作者代表大会。会议期间，白云峰当选为中华全国戏曲改进委员会筹委会常务委员。

8月22日，天津市文学艺术界联合会筹备会开幕。会议决定成立音乐工作者协会、美术工作者协会、戏剧曲艺工作者协会、文学工作者协会和戏曲改进协会。

8月23日，天津市军管会发文宣布：凡演新戏者，可以减税。

8月27日，《天津日报》邀请戏曲界人士座谈旧剧的改革与演出问题。

9月18日，天津市军管会文教部文艺处在中国大戏院召开全市艺人大会。会上介绍了天津新戏曲发展情况。从天津解放至今，已演出新戏一千零八十多场，观众达八十余万人次。

10月22日，天津市军管会文教部文艺处为升平戏院、正风剧社颁发“改革先锋”锦旗，奖励他们解放以来积极演出新戏，为推动戏改工作所做出的成绩。

10月31日起，梅兰芳在中国大戏院演出京剧《女起解》、《春秋配》、《霸王别姬》等。

11月3日，《进步日报》发表该报记者采访梅兰芳的报道文章，题为《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》。

11月8日，天津市戏剧界一千余人，举行盛大集会欢迎梅兰芳。当晚，梅兰芳演出《霸王别姬》，招待河北省来津参观工业展览会的农民代表团。

11月8日，精诚社山西梆子剧团来津演出。主要演员有牛桂英、筱果子等。

11月10日，天津市戏剧曲艺工作者协会在中国大戏院召开成立大会。选出执行委员三十七人，候补执行委员六人。五百多人参加了大会。

11月13日，中国大戏院改为国营。

11月25、26日，梅兰芳为天津市剧艺协会筹募事业费义演《贵妃醉酒》与《奇双会》。

12月15日，天津市戏剧曲艺工作者协会举办的剧艺工作者学习班第一期举行毕业典礼。田汉出席并讲了话。

本年，河北梆子艺人组成以韩俊卿为首的移风剧社，以梁蕊兰为首的益民剧社，以银达子为首的复兴剧社。

1950年

1月1日，天津市评戏公会主办“庆祝新年新戏运动周”。

1月1日，天津市戏剧曲艺工作者协会召开新年座谈会，邀请在戏曲改革中较有成就的演员和编导座谈。刘小楼、白云峰、张鹤琴、石少亭、李铁英、赵万鹏、金宝环、小麟童、常宝堃等人谈了各自在戏曲和曲艺改革中的经验、体会和感想。

1月3日，《新生晚报》发表“天津市戏剧曲艺新年活动周”特刊，刊载了华粹深《关于改革旧剧的几点意见》等七篇文章。

1月28日，天津市戏剧、曲艺演员将本日个人所得全部购买公债。各剧团还组织了推动购买公债的街头宣传。

2月2日，《星报》创刊。其宗旨为：“繁荣文艺创作，促进戏曲改革。”周扬为《星报》题词：“戏曲改革事业，只有依靠广大艺人的自觉与积极行动，才能成功。”

2月17日，天津市戏剧、曲艺界举办春节义演活动。演出戏曲剧目有《官逼民反》、《九尾狐》、《九件衣》、《白毛女》、《反南阳》、《一贯道》等。

3月30日，为纪念太平天国革命运动一百周年，言慧珠剧团在中国大戏院演出新编历史剧《洪宣娇》。

4月13日，上海联合女子越剧团在天华景戏院演出。主要演员有裘爱花、筱少卿、邢湘麟等。首演剧目为现代戏《红花果》。

5月1日，天津市文化事业管理局正式成立。局长钱杏邨（阿英）、副局长李霁野。下设文艺、音乐美术、戏剧、电影四科及调查研究室。

5月8日至10，天津市京剧、评剧、曲艺三公会在中国大戏院举办筹募基金义演。

9月14日，天津市举行第一届文学艺术工作者代表大会，出席代表二百五十人。大会至9月17日结束，成立了天津市文学艺术界联合会，选出阿英主任，李霁野、孟波、鲁藜为副主任。

9日16日，《天津日报》发表《站在新剧运动前列的正风剧社》的专论，赞扬了这个剧社。

10月22日，天津市戏剧编导研究委员会在燕乐戏院召开成立大会。该会的任务是团结全市新旧文艺工作者，有计划地创作新剧本，研究及改编旧剧本，并辅导各剧团演出。

10月26日起，梅兰芳剧团在中国大戏院演出《春秋配》、《奇双会》、《廉锦枫》、《龙凤呈祥》、《贵妃醉酒》等剧。

10月30日，天津市文艺界在艺术馆举行座谈会，就如何响应政府号召，创作、演出"抗美援朝"的文艺作品展开热烈讨论。

10月31日，为悼念任弼时逝世，全市影剧院停演一天。

11月1日，梅兰芳在中国大戏院演出《霸王别姬》，招待西南、中南、内蒙古地区各民族文艺工作者代表团。

11月4日，皖北、苏北、河北、河南灾民寒衣劝募总会天津分会，特邀梅兰芳剧团在中国大戏院举行义演。

11月7日，新艺剧社演出《金钱豹》、《白水滩》、《三岔口》、《泗州城》等剧，招待西北地区各民族文艺工作者代表团。

11月8日，皖北、苏北、河北、河南灾民寒衣劝募总会天津分会，特邀评剧界在中国大戏院举行大会作义演。

11月11日，皖北、苏北、河北、河南灾民寒衣劝募总会天津分会，特请天津票友在中国大戏院联合义演。

11月，盖叫天率剧团到津演出。

12月，荀慧生率留香社到津演出。

1951年

1月20日，《新生晚报》开辟《新戏曲》双周刊，由天津市戏剧曲艺工作者协会编导研究委员会主编。

3月12日，天津市文艺界举行抗美援朝誓师大会。

3月18日起，中国戏曲研究院京剧实验工作团在中国大戏院演出京剧《江汉渔歌》、《红巾起义》、《大名府》、《三打祝家庄》。

6月27日，天津市文联、文化局、文艺工会联合举办的第三期剧艺工作者学习班

举行开学典礼。

7月6日，天津市文艺界为捐献“鲁迅号”飞机开展捐献活动。

9月25日，天津市文化局、文艺工会在中国大戏院举行文艺团体表彰模范庆功大会。得奖的戏曲团体和个人有：一等模范为正风剧社，二等模范有美琪戏院；小组模范三等为王宝坤小组；个人模范一等有白云峰，三等有李铁英。

9月30日，《新生晚报》刊载晓桐《天津戏曲界的新气象》一文。内称：据统计，截至现在，天津十五家剧社自动停演了被认为宣传封建、迷信、色情、恐怖、怪诞的京剧四十四出、评剧十三出、河北梆子二十六出、越剧二十六出。

10月4日起，梅兰芳剧团在中国大戏院演出京剧《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《奇双会》等剧。

10月27日，天津市文艺界为庆祝抗美援朝一周年，全市影剧、球场、舞厅、清音茶社联合举行捐献飞机、大炮义演一天。

12月24日，天津市戏曲界在中国大戏院召开大会，控诉历史反革命罪犯恶霸刘凤石迫害秦腔艺人柳香玉的罪行。柳香玉1949年被刘犯强行霸占。本年9月19日，刘犯怕柳检举，将柳掐死后畏罪潜逃，后从吉林逮捕归案。

1952年

1月，天津市文艺界在“三反”、“五反”运动中，清除了一批封建班主、戏霸和反革命分子。

1月，天津市文化局发出开展春节文艺宣传活动的通知，强调要以反贪污、反浪费、反官僚主义为主要内容，要求各文艺团体大量创作文艺节目，配合当前的政治运动。

1月，正风剧社演出评剧现代戏《爱国棉》。

1月，马连良、张君秋在中国大戏院演出。

5月12日，天津市文化局报请中央人民政府文化部明令禁演天津共和社根据东北《戏曲新报》丛书排演的京剧《引狼入室》。中央文化部同意天津市文化局的意见。

6月10日起，首都实验评剧团新凤霞等，在天津演出评剧《刘巧儿》、《艺海深仇》、《小女婿》、《祥林嫂》、《小二黑结婚》。

6月，天津市文化局为筹备赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，决定以复兴剧社为基础，又从移风剧社抽调部分演员组成秦腔实验剧团。成员有韩俊卿、银达子、金宝环、宝珠钻、王玉磬、杜义亭、刘金秀等。

10月，天津市秦腔实验剧团演员和河北省、北京市河北梆子演员共同组成河北梆子代表团，参加10月6日至11月14日文化部在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会。演出剧目有《秦香莲》(天津)，《喜荣归》(天津)，《杜十娘》(河北、天津)，《捡柴》(北京)。天津曲艺团的曲艺剧《新事新办》也参加了这次大会的演出。

10月，截至10月底，天津市已有二十五个私营剧团填写了《戏曲剧团、班社情况调查表》。

11月16日，常香玉率香玉剧社在津演出豫剧《新花木兰》。

11月30日，参加第一届全国戏曲观摩演出大会的中南区代表团来津，在中国大戏院演出。剧目有汉剧《宇宙锋》、《打花鼓》、《思凡》；楚剧《葛麻》；桂剧《拾玉镯》；湖南花鼓《刘海砍樵》；衡阳花鼓《醉打山门》。

12月12日，参加第一届全国戏曲观摩演出大会的西北区代表团来津在中国大戏院演出。剧目有秦腔《游龟山》、《一家人》、《拷红》、《打柴劝弟》、《卖画劈门》；眉户戏《十二把镰刀》、《大家喜欢》。

本年，天津群星歌剧团用北方语音演出《梁山伯与祝英台》。从此，天津戏曲舞台开始出现“北方越剧”。

1953年

1月2日至8日，参加全国第一届戏曲观摩演出大会的西南区代表团川剧队来津，在天宝戏院公演《秋江》、《柳荫记》。

1月10日，天津市文化局发出通知，1953年春节文艺活动，以宣传抗美援朝、生产建设、民主运动及贯彻新婚姻法等为主要内容。

1月17日，第一工人文化宫特请中国戏曲学院第三团李少春、李幼春、高玉倩、叶盛章等来津为工人义务演出。

1月30日，参加全国第一届戏曲观摩演出大会的东北区演出团在中国大戏院演出评剧《小女婿》、京剧《雁荡山》。

2月14日至3月5日，梅兰芳在第一工人文化宫为工人义务演出《奇双会》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》等剧。

3月1日，天津市贯彻婚姻法运动月开始。本市各评剧团在3月份集中演出《刘巧儿》、《巧玲与发祥》、《罗汉钱》、《小女婿》等剧。

3月5日，梅兰芳在《天津日报》发表文章：《告别天津工人同志》。

3月31日，天津市河北梆子剧团举行成立大会。

6月8日起，上海新生越剧团陈佩君、许彩凤、魏照梅等来津，在新中央戏院演出《信陵公子》、《孔雀东南飞》等剧。

7月26日，天津市越剧团受文化部派遣赴中朝边界慰问中国人民志愿军。

9月15日，天津市文化局举行天津市第一届戏曲剧团工作会议，以进一步贯彻“百花齐放、推陈出新”的戏改方针，巩固剧团，改进和提高演出质量。出席这次会议的有各剧团代表一百三十多人。

10日下旬，天津市河北梆子剧团参加中国人民第三届赴朝慰问团，去朝鲜前线慰

问中国人民志愿军和朝鲜军民。

1954年

1月13日，梅兰芳专程来津，参加第二工人文化宫开幕典礼，并在此演出《贵妃醉酒》等剧。

1月15日，天津市第一届戏曲观摩演出大会在中国大戏院开幕。参加这次演出大会的有十九个专业戏曲团体，包括京剧、评剧、河北梆子和越剧四个剧种，共演出三十三个剧目。文化部副部长周扬，文化部艺术事业管理局局长田汉、副局长张光年，华北行政委员会文化局艺术处处长郭汉城等专程到会。应邀参加的还有中国戏曲研究院院长梅兰芳，首都艺术单位的代表和河北、绥远省文化局、北京市文化局的代表。梅兰芳剧团的《宇宙锋》作为特邀节目参加了演出。观摩演出大会于1月31日闭幕。

1月31日起，马连良剧团在第一工人文化宫演出《苏武牧羊》等剧。

4月14日起，荀慧生剧团在中国大戏院演出。

4月29日起，北京京剧三团张君秋等在中国大戏院演出。

5月6日起，北京京剧二团谭富英、裘盛戎等在第一工人文化宫演出。

6月2日起，程砚秋剧团在中国大戏院演出《荒山泪》、《柳迎春》、《窦娥冤》等剧。此为程砚秋最后一次在津露演。

6月16日起，尚小云剧团在中国大戏院演出《峨嵋酒家》、《乾坤福寿镜》、《梁红玉》等剧。

10月18日起，北京京剧一团李万春等，在第一工人文化宫演出《战长沙》、《战金山》、《戚继光》等剧。

1955年

7月1日起，江西省赣剧团在中国大戏院演出《西厢记》、《梁祝》、《僧尼会》等剧。

7月21日，福建省闽南戏实验剧团在中国大戏院演出《陈三五娘》。

9月2日起，常香玉率香玉剧社在中国大戏院演出《花木兰》、《拷红》、《游龟山》、《白蛇传》等剧。

10月24日起，北京奚啸伯剧团在中国大戏院演出《宝莲灯》等剧。

11月13日，山东省吕剧团在人民剧场演出《王定保借当》。

12月，天津市各戏剧表演团体为宣传农业合作化运动，纷纷走上街头演出。

1956年

1月1日起，武汉市京剧团郭玉昆、高百岁、高盛麟，在中国大戏院演出《雁荡山》、《铁笼山》、《狮子楼》等剧。

1月6日起，北京市荀慧生京剧团在华北戏院演出《红楼二尤》、《十三妹》等剧。

1月10日，天津市人民委员会宣布：批准天津市全部资本主义工商业实行按行

业公私合营。天津市十五个民间职业剧团全部改为国营剧团。

1月13日，上海越剧院袁雪芬、范瑞娟，在人民剧场演出《梁山伯与祝英台》。

2月2日，天津市文化局、教育局和青年团天津市委员会，联合举办“少年儿童戏剧音乐周”。参加演出的戏曲单位有天津市评剧团、扶新京剧团、建新京剧团、民艺评剧团、艺文评剧团。

2月5日，中国评剧院小白玉霜、喜彩莲、夏青、筱玉芳、席宝昆、魏荣元等，到津演出《小女婿》、《玉堂春》等剧。

3月30日起，太原市晋剧团一分团丁果仙、牛桂英、郭凤英，在中国大戏院演出《打金枝》、《凤仪亭》、《青风亭》等剧。

4月，中国戏剧家协会天津分会筹委会成立。

5月22日，浙江省昆苏剧团到津公演《十五贯》。主要演员有周传瑛、王传淞等。

6月1日，天津市文化局邀请文艺界座谈昆剧《十五贯》。正在天津演出的上海芳华沪剧团以及北京、武汉、四川、湖北等地来津观剧的演员和戏曲工作者也应邀参加了座谈会。

6月，天津市戏曲剧目工作委员会成立，提出“深入挖掘，及时提供上演，重点进行整理改编”的方针，负责戏曲剧目的挖掘、整理和改编工作。

7月7日起，湖南省湘剧团徐绍清、彭俐侬，在中国大戏院演出《拜月记》、《琵琶记》等剧。

7月11日起，国防京剧团在第二工人文化宫演出《阿黑与阿诗玛》、《杨八姐游春》等剧。

7月17日，天津市文化局举办首次传统剧目内部鉴定演出。第一批演出河北梆子传统剧目四十出。演出至7月24日结束。

8月8日，天津市戏曲剧目工作委员会召开座谈会，探讨“传统剧目鉴定演出”的《采花赶府》、《拾万金》等剧目。

8月11日，戏曲剧目工作委员会继续举办传统剧目内部鉴定演出。这次演出的剧目包括河北梆子、京剧、评剧三个剧种的四十四出戏，演出时间约一个月左右。

8月28日，天津市京剧团举行建团典礼。

9月2日，天津市戏曲学校举行开学典礼。

9月18日，中国戏剧家协会天津分会举行第一届会员大会，宣布剧协天津分会正式成立。会上选出理事和候补理事。此后理事会议选出王血波任主席，何迟、韩俊卿、杨宝森任副主席。

10月20日起，安徽省黄梅戏剧团严凤英、王少舫、张立凤，在中国大戏院演出《天仙配》等剧。

10月29日起，上海市合作越剧团戚雅仙、毕春芳、陈金莲，在人民剧场演出《祝福》、《玉堂春》等剧。

10月下旬，天津市文化局召开会议，宣布全市影剧院及书场、茶社的社会主义改造已基本完成。各专业剧团人员纷纷走上街头演出节目表示庆祝。

11月11日，天津市评剧团访问朝鲜演出一个多月后返津。主要演员有鲜灵霞、六岁红、新翠霞、莲小君、孔广山等。演出剧目有《牛郎织女》、《炼印》、《杜十娘》。

11月25日，天津市评剧团举行传统剧目鉴定演出。剧目有《桃花庵》、《珍珠衫》、《杨三姐告状》、《马寡妇开店》、《宝龙山》、《花魁》、《花为媒》、《雪玉冰霜》等。

12月7日起，尚小云剧团在中国大戏院演出《秦英征西》、《玉虎坠》、《汉明妃》等剧。此为尚小云最后一次在津露演。

1957年

1月6日起，天津市越剧团挖掘传统剧目，演出《三看御妹》、《百花台》、《辕门斩女》、《仁义缘》、《王千金祭夫》、《叶香盗印》等剧。

1月26日，天津市文化局和文化艺术工会召开大会，鼓励文化艺术系统1956年度先进单位和先进工作者。

3月13日起，成都市川剧团在第一工人文化宫演出《拉郎配》、《谭记儿》、《罗卜园》等剧。

4月14日，《天津日报》刊载梅兰芳的文章：《谈“百花齐放”》。

4月30日起，吉林省四平市评剧团筱桂花等来津，在民主剧场演出《孟姜女》等剧。

5月1日起，西安市狮吼剧团张敬盟、邢桐云等在津演出《王佐断臂》等剧。

5月中旬，天津戏曲舞台贯彻文化部开放全部禁戏的通知，出现了曾经禁演的剧目，评剧演出了《枪毙小老妈》、《黄氏女游阴》、《黄爱玉上坟》、《杀子报》、《大劈棺》；河北梆子演出了《杀子报》；京剧演出了《杀子报》、《大劈棺》、《铁公鸡》、《马思远》。

5月15日，上海越剧院范瑞娟、傅全香等，在中国大戏院演出《劈山救母》。

5月16日起，河南省安阳市豫剧团崔兰田等，在长城戏院演出《桃花庵》、《对花枪》、《穆桂英挂帅》等剧。

5日27日，天津市文化局、剧协天津分会联合举办天津市戏曲剧目资料展览。展出剧本一千一百七十个，并有大批照片和戏曲资料。

6月6日，中国人民志愿军京剧团在第二工人文化宫作归国首次汇报演出。主要演员有方荣翔、徐俊华、刘师斌、殷宝忠等。演出剧目有《醉打蒋门神》、《秦香莲》、《楚汉争》等。

6月14日起，武汉市汉剧团陈伯华等，在人民剧场演出《宇宙锋》、《二度梅》、《贵

妃醉酒》等剧。

6月14日起，北京市京剧团谭富英、张君秋、裘盛戎，在中国大戏院演出《姚期》、《玉堂春》、《奇冤报》等剧。

6月27日，天津市文艺工会和剧协天津分会联合召开座谈会，批判所谓“右派言论”。

7月4日起，河北省豫剧团陈素真等，在新华戏院演出《拜帅》、《叶含嫣》、《三拂袖》等剧。

7月13日，剧协天津分会邀请部分评剧演员就某些剧目开禁后的问题进行座谈。

7月19日，天津戏曲舞台禁戏开始消失。

7月26日，剧协天津分会邀请戏剧界人士五十余人举行座谈会，讨论全国人大代表梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬、常香玉、陈书舫、郎咸芬等七人联名向戏曲界提出提高戏曲质量，不演坏戏的倡议。

7月27日起，南京市越剧团竺水招、商芳臣等，在中国大戏院演出《柳毅传书》、《杨乃武与小白菜》、《天雨花》、《南冠草》等剧。

7月30日起，山西省蒲州梆子赴京演出团王秀兰、阎逢春、张庆奎等，在人民剧场演出《杀驿》、《赠绨袍》、《燕燕》等剧。

8月16日，天津市戏曲界为支援中学生参加农业生产筹募基金举行联合义演。参加义演的主要演员有银达子、金宝环、梁蕊兰、王玉磬、宝珠钻、金香水、赵松樵、小盛春等。

8月21日，天津市文化局和文联天津分会党组召开扩大会，批判“右派言论”。其后，天津戏曲界有六人被划为“右派分子”。

8月27日起，山西省人民晋剧团第一演出团冀美莲、梁小云、冀萍等，在新华戏院演出《蛟绡帕》、《美人图》、《回龙阁》等剧。

9月7日，天津市戏曲界为支援中学生参加农业生产筹募基金再次举行联合义演。参加演出的有太原市京剧团，天津市京剧团，天津扶新、建新、建华等京剧团，天津市评剧团，天津进步、艺文、联合、捷化、进化、新华等评剧团和天津地区评剧团。

12月3日，天津市民族文化宫开幕。

1958年

1月18日起，江苏省京剧团在民主剧场演出《十八罗汉斗悟空》、《大闹水晶宫》等剧。

2月13日，天津市京剧团部分演员赴朝鲜为中国人民志愿军作慰问演出。

3月1日起，中国京剧院四团在中国大戏院演出《赚唐营》、《破冀纳甄》、《啼笑皆非》等剧。

3月3日，中国共产党天津市委宣传部召开包括戏剧家在内的文艺创作人员座谈会。会上，一百多人互相鼓励，解放思想，决定掀起一个定题材、定作品、比干劲、比先进的创作热潮。与会者一致认为：生产跃进，思想跃进，文艺创作也要跃进，要多快好省地为生产服务。

3月24日，北京燕鸣京剧团赵燕侠在中国大戏院演出京剧现代戏《白毛女》。

4月11日起，中国京剧院一团李少春、杜近芳、袁世海、叶盛兰，在第一工人文化宫演出《辕门射戟》、《野猪林》、《八大锤》、《贵妃醉酒》、《白毛女》等剧。

5月10日，市河北梆子剧团少年训练队，在人民礼堂向全市观众做第一次汇报演出。剧目有《葡萄会》、《马上缘》等。

5月18日，市评剧团少年训练队在小剧场演出。

5月29日，天津市评剧团、天津市越剧团、天津市河北梆子剧团的演员纷纷走上街头，演出《总路线是我们的指路灯》等新编节目。

6月3日，浙江省绍剧团在小剧场演出《平顶山》等剧。

7月1日，市河北梆子剧院举行成立大会。

7月1日，戏剧电影综合性刊物《百花》半月刊创刊发行。

7月1日，天津市进步评剧团、天津市评剧团二队同时演出《包公三勘蝴蝶梦》，以纪念世界文化名人关汉卿。

7月4日起，上海京剧院二团童芷苓、王熙春、陈大濩、童祥苓，在新华戏院演出《雁门关》等剧。

7月22日起，洛阳市豫剧一团马金凤，在人民剧场演出《穆桂英挂帅》、《十二寡妇征西》、《战士在故乡》、《杨八姐游春》等剧。

9月1日起，中国京剧院二团在中国大戏院演出《詹天佑》、《将相和》等剧。

9月5日，天津市文化局和剧协天津分会联合召开天津市现代剧目创作跃进大会。会议决定掀起一个群众性的现代剧目创作运动，争取本年度内创作出五百个反映现代斗争生活的剧本，并在9月份完成一部分向国庆献礼。

10月1日，天津市举行现代剧目展览演出周，以庆祝建国九周年。

10月4日，中国评剧院新凤霞、筱玉霜、张德福、喜彩春，在第一工人文化宫演出《刘巧儿》、《绯衣梦》、《调风月》等剧。

10月6日，上海市人民淮剧团筱文艳、何叫天、马秀英、孙艳霞等，在人民礼堂演出《党的女儿》。

10月8日，天津市文化局为了加强对流动戏曲演员的管理和领导，发出关于流动戏曲演员进行登记的通知。

10月14日，天津市戏曲工作者在文艺俱乐部举行座谈会，交流创作和演出现代

戏的经验。

10月15日起，江苏省常州市锡剧团杨企霞、吴雅童、沈素珍、钱锡麟，在小剧场演出《珍珠塔》、《红楼镜》等剧。

11月16日，天津市评剧院举行建院典礼。

12月6日起，河北省河北梆子剧团刘香玉、李淑惠、赵鸣岐，在中国大戏院演出《劈山救母》、《南北合》等剧。

本年1至10月，全市三十一个戏曲团体，深入工矿、农村和部队，为工农兵演出一千三百多场，观众达二百四十多万人次。其中，为钢铁工人演出五百四十六场，观众达九十八万人次。

1959年

1月1日，河北省青年跃进剧团在天津成立。

2月24日，天津市京剧团在中国大戏院公演《火烧望海楼》。

4月11日，天津市戏曲学校京剧班在新中央戏院首演《狄青风雪夺征衣》。

4月11日，天津市河北梆子剧院小百花剧团在小剧场首演《荀灌娘》。

7月15日，河北省文化局在天津市召开全省戏剧献礼节目汇报演出大会。参加汇报演出的有天津、张家口、承德、唐山、保定、石家庄、邯郸等市和专区的三十九个戏剧团体、十九个剧种。

7月30日起，中国京剧院二团李和曾、高玉倩、江新蓉、张云溪、张春华，在第一工人文化宫演出《生死牌》、《五鼠闹东京》、《摘星楼》等剧。

7月31日，河北省人民委员会和天津市人民委员会在干部俱乐部举行游园联欢会，招待前来参加全省戏剧献礼节目汇报演出的各地区代表和演员。

8月14日，河北省戏剧献礼节目汇报演出闭幕。两千多名演员共演出六十二个剧目。

9月27日，河北省艺术团体庆祝国庆十周年献礼演出在天津举行。省直属代表团和天津、邯郸、张家口、唐山等地区的艺术团体先后演出了六十多个节目。

10月1日，天津市文化局举办国庆献礼展览演出月。市、县两级的京、评、梆、越各剧种参加演出。献礼的剧目有京剧《火烧望海楼》、《关汉卿》，评剧《姐儿俩》、《金针刺梁冀》，河北梆子《春秋笔》、《荀灌娘》，越剧《文成公主》、《沉香扇》等。

10月6日，河北梆子剧院小百花剧团赴首都参加庆祝建国十周年献礼演出。

11月11日，文艺界一千多人，为河北省政协委员、天津市人大代表、天津市河北梆子剧院副院长、河北梆子演员王庆林（银达子）逝世举行追悼会。王庆林11月8日在北京参加全国群英会时，因脑溢血病逝。

12月2日起，湖南省花鼓戏剧团在小剧场演出《刘海砍樵》、《翠鸟衣》、《盘花》、

《三里湾》等剧。

12月2日，天津市评剧院二团首演反映天津市商业战线的现代戏《张士珍》。

12月2日起，北京市青年京剧团李元春等，在第二工人文化宫演出《三侠 五义》、《酒丐》、《蔡文姬》等剧。

12月31日起，北方昆曲剧院李淑君、侯永奎、白云生等，在中国大戏院演出《红霞》、《生死牌》、《昭君出塞》等剧。

本年，天津市文化局戏曲研究室成立。

1960年

1月22日，天津市河北梆子剧院举行第一期学员毕业典礼。第一期学员有十六人。

1月24日，河北省青年跃进剧团向省会观众汇报一年来的学习成果，演出《杜十娘》、《三娘教子》等剧。

2月29日，中国共产党天津市委员会贯彻全国文化工作会议精神，召集文艺、宣传、教育等方面的有关负责人举行文艺学习会。

2月，天津市摄制的第一部戏曲艺术片《蓓蕾初开》拍摄完毕。本片由《端花》、《柜中缘》、《挡马》三个折子戏组成。

3月19日起，湖南省祁剧艺术团在小剧场演出《醉打山门》、《牛皋毁旨》、《昭君出塞》等剧。

4月，中共天津市委、市政府会议决定，市长、部长分工抓剧团工作，大搞“试验田”。确定市长李耕涛分管小百花剧团，副市长宋景毅分管戏校昆曲班，副市长娄凝先分管曲艺团，宣传部长白桦分管京剧团，宣传部副部长方纪分管话剧团。

4月13日，天津市京剧团以《火烧望海楼》参加文化部在北京举办的现代题材戏曲观摩演出。

5月3日，河北省、天津市青少年演员戏曲会演在天津举行。会演期间，天津市和保定、石家庄、承德、邯郸、张家口、唐山等地区的八个戏曲学校、十六个戏曲团体的一千名青少年演员和学员，代表京剧、评剧、河北梆子、昆曲、晋剧等十四个剧种，演出三十七个剧目。天津小百花剧团的《荀灌娘》、天津河北梆子剧院附属学校的《观阵》、天津评剧院少年训练队的《牛郎织女》代表天津市参加会演。

5月4日，天津市豫剧团、天津市河北梆子剧院红鹰剧团联合举行建团大会。

5月中旬，梅兰芳最后一次来津，在中国大戏院演出《穆桂英挂帅》。20日，梅在《新晚报》发表文章：《谈〈穆桂英挂帅〉》。

5月20日，河北省文化局在天津召开现代题材戏曲、曲艺演出情况汇报会。会议听取了省辖各市、各专区创作演出现代戏的情况，传达了中央文化部副部长齐燕铭在现代题材戏曲汇报大会上提出的“三并举”方针，观摩了天津市评剧院的《张士珍》等

现代剧目，并就戏曲表演现代生活问题展开讨论。

5月，天津市文化局戏曲演员语文课本编辑委员会编辑的《戏曲演员语文课本》陆续定稿。这套课本共八册（初中四册，高中四册），约七十万字。由中国戏剧出版社出版，经新华书店发行全国。

6月2日起，北京市京剧团马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎、李多奎、马富禄、陈少霖、小王玉蓉、李世济、谭元寿等，分别在中国大戏院和第一工人文化宫演出《姚期》、《十老安刘》、《望江亭》、《秦香莲》等剧。

6月25日，河北省第一届青少年戏曲演员汇报演出在新华戏院举行。参加汇报演出的有石家庄代表团的河北梆子《雁荡山》；天津代表团的评剧《刘文学》；邯郸代表团的乱弹《沟沙滩》，豫剧《宇宙锋》、《红娘》；河北省直属戏曲单位代表团的河北梆子《打焦赞》、《三娘教子》、《宝莲灯》；张家口代表团的二人台《剪窗花》，晋剧《斩子》。汇报演出至30日结束。

7月12日起，山东省鲁剧研究院吕剧团郎咸芬等，在新华戏院演出《五月红》等剧。

7月中旬，天津市文化局召开文化工作会议，讨论制订了《全市文化艺术工作者支援农业的计划》。

7月，天津市戏曲学校以及市属各剧院、团招收学员近一千人。戏校增设昆曲班，河北梆子剧院设附校，评剧、越剧等设立少年训练队。同时，河北区成立小红花文艺训练班，红桥区成立益民河北梆子剧团少年训练队和捷化评剧团少年训练队。

9月3日，青海省西宁市评剧团郭砚芳等在民主戏院演出《雷雨》。

9月3日，山东省京剧一团在南开人民文化宫演出《志愿军侦察兵》。

9月11日起，山东省鲁剧研究院山东梆子剧团，在新华戏院演出《万家春》、《打胡林》等剧。

10月1日国庆节期间，天津市举行新剧目展览演出。剧目有评剧《金凤朝阳》、《燕子颂》、《王培珍》，河北梆子《卧薪尝胆》、《冬去春来》，越剧《刘三姐》，豫剧《春风烈火》。

10月13日起，河南省南阳曲剧团在民主戏院演出《李双双》、《林海雪原》等剧。

1961年

1月15日，天津市文化局召开文艺创作会议，讨论《天津市直属艺术院(团)工作条例十四条》(讨论提纲)。

3月4日起，北京京剧团在第一工人文化宫演出《西厢记》(张君秋、李毓芳、刘雪涛主演)，《海瑞罢官》(马连良、裘盛戎主演)，《叶含嫣》(赵燕侠主演)，《诗文会》(张君秋主演)，《陈三两爬堂》(李世济主演)，《渭南之战》(郝庆海、马长礼、黄元庆

主演)，《官渡之战》(马连良、谭富英、裘盛戎主演)。

3月11日，上海京剧院童芷苓等在第一工人文化宫演出《武则天》。

3月20日，天津市评剧院二团将海政文工团歌剧《红珊瑚》改编为评剧演出。

4月8日，天津市越剧团启程前往长春电影制片厂拍摄彩色戏曲艺术片《云中落绣鞋》。

4月12日起，四川重庆川剧院许倩云、袁玉堃、周裕祥、刘世元、李文韵等，在人民剧场演出《荷珠配》、《荆钗记》、《红梅阁》、《绣襦记》等剧。

5月6日，海政文工团编剧、导演和工作人员来津观看《红珊瑚》的演出，并与天津评剧工作者座谈交流经验。

5月9日起，江西庐山京剧团李如春等，在华北戏院演出《四进士》、《包公》等剧。

5月24日，天津部分戏剧、音乐工作者和部分评剧编导、演员五十多人举行座谈，研究、探讨评剧《红珊瑚》音乐改革的得失。

6月1日起，天津市河北梆子剧院小百花剧团举行百戏汇报演出。第一期上演剧目四十三个，第二期上演剧目七十一个。

6月11日起，天津市戏曲学校举行学习成绩展览演出，演出剧目九十七个。

6月17日，天津市豫剧团挖掘传统剧目《义烈风》、《凌云志》、《花打朝》进行演出。

6月18日，天津建新京剧团挖掘整理传统剧目四十个，并开始演出。

6月24日，天津市京剧团第二期整理传统剧目二十五个，并开始演出。

7月1日，天津市评剧院第一期传统剧目展览开始演出，计有剧目二十个。

7月7日，天津音乐学院理论作曲系教师就评剧《红珊瑚》的音乐改革举行座谈会。

7月上旬，天津市河北梆子剧院演出根据京剧本《大红袍》(又名《五彩舆》)移植改编的《五彩轿》。

7月23日，剧协河北分会、剧协天津分会在中国大戏院联合举办内部观摩演出。由河北梆子演员李桂春(小达子)、贾桂兰（小金钢钻)、金宝环、李化洲、宝珠钻等演出老本《蝴蝶杯》。

8月1日，剧协河北分会、剧协天津分会共同邀请部分戏剧编导、理论批评工作者座谈讨论如何评价河北梆子《蝴蝶杯》。

8月1日起，保定专区清苑哈哈腔剧团在新中央戏院演出《下陈州》、《小王打鸟》、《花墙对诗》等剧。

8月11日，音协天津分会组织戏曲音乐工作者举行座谈会，继续讨论《红珊瑚》

的音乐问题。

8月15日起，中共天津市委召开文艺工作座谈会，贯彻中央宣传部召开的文艺工作座谈会精神。会议着重讨论了《文艺十四条》，以及如何贯彻执行的问题。

10月27日，浙江省绍剧团十三龄童、七龄童、六龄童，在第一工人文化宫演出《三打白骨精》。

11月7日起，山西省晋剧青年演出团冀萍、田桂英、马玉楼等，在中国大戏院演出《小宴》、《算粮》、《卖画劈门》、《满床笏》、《含嫣》等剧。

11月26日起，中国京剧院四团孙岳、吴钰章、杨秋玲、俞大陆、萧润增、毕英琦、李嘉林等，在第一工人文化宫演出《满江红》等剧。

11月29日起，吉林省延边评剧团水连珠、崔庆奎等，在民族文化宫演出《长白参仙》、《天螺姑娘》、《沈青传》等剧。

12月24日，天津市举行戏曲、曲艺学员新年汇报演出。参加演出的有戏曲学校、河北梆子剧院附属学校、评剧院少年队、越剧团少年队、曲艺团少年队和南开、和平、红桥、河北、河东、河西、塘沽等区共十四个艺术教学单位及五个曲艺训练队。

1962年

1月10日，天津市河北梆子剧院小百花剧团启程去南方演出。

1月30日起，河北省京昆剧团贯盛习、罗蕙兰等，在第一工人文化宫演出《三打祝家庄》、《李陵碑》、《凤还巢》等剧。

2月1日，河北省青年跃进剧团周春山、张淑敏、陈云芝等，在天津市俱乐部大剧场演出新排《大蝴蝶杯》。

3月1日起，北京青年京剧团王吟秋、李元春、李韵秋，在八一礼堂演出《锁麟囊》等剧。

3月上旬，天津市河北梆子剧院一团随慰问团赴岳城水库工地作慰问演出。

3月24日，剧协河北分会和河北省戏曲研究室、天津市戏曲研究室召开座谈会，继续讨论河北梆子《蝴蝶杯》。参加座谈会的有省、市戏研室工作人员和省直、市直各剧团的编导、演员，及有关出版部门的编辑，大专院校中文系教师等。中国戏曲学院晏甬、郭汉城、韩力、李啸仓、李大珂、林涵表等专程参加了座谈会。

4月6日起，河南省安阳市豫剧院一团崔兰田、渠永杰、王香芳、贾武臣等，在小剧场演出《对花枪》、《三哭殿》等剧。

4月28日起，上海市堇风甬剧团徐凤仙、贺显民、范素琴，在小剧场演出《半把剪刀》、《双玉蝉》等剧。

5月21日，天津市文化局和剧协天津分会联合召开天津市戏剧创作会议。会议

传达了在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作会精神，对天津当前戏剧创作中存在的问题进行了讨论。参加会议的有各专业戏剧团体的编剧、导演、主要演员、负责干部和业余作家共约三百人。会期五天。

6月15日起，中国评剧院一团新凤霞、赵丽蓉、张德福等，在中国大戏院演出《花为媒》、《放裴》、《杀宫》等剧。

8月3日起，安徽省安庆专区黄梅戏剧团，在南开人民文化宫演出《天仙配》、《女驸马》、《夫妻观灯》、《打豆腐》等剧。

11月12日起，济南市吕剧团王筱梅、冯宝华、贾淑华等，在新华戏院演出《藏楼搜楼》、《姊妹易嫁》、《闹房》等剧。

1963年

1月中旬，天津市文化局、剧协天津分会联合召开剧目座谈会。座谈会进行了五天。与会的有文化局、剧协负责人，市区所属戏剧院、团负责人，戏剧工作者，主要演员，以及演出公司、各剧场负责人。

1月25日，剧协天津分会、天津市文化局戏曲研究室在文艺俱乐部联合举办戏剧艺术照片资料展览。

2月6日，天津市1962年度劳动模范表彰大会在第一工人文化宫举行。河北梆子剧院副院长韩俊卿、越剧团演员裘爱花被评为文艺界劳动模范。

3月，天津市戏剧团体掀起学雷锋、演雷锋热潮。评剧院二团、塘沽评剧团排演了《雷锋》一剧。

3月9日起，成都川剧院周企何、静环、谢文新、薛绍林等，在人民礼堂演出《白蛇传》、《燕燕》、《秀才外传》等剧。

5月5日起，福建省泉州市高甲戏剧团吴远宗、蔡文祥、施培明等，在小剧场演出《连升三级》等剧。

6月4日起，内蒙古新华京剧团李万春、李庆春、李小春、李砚秀等，在共和戏院演出《徐良出世》、《岳飞》等剧。

7月7日起，宁夏京剧一团李鸣盛、俞鉴，在中国大戏院演出《海舟过关》、《卧虎沟》、《八大锤》等剧。

7月11日，四川实验川剧团胡素荣、张继泽，在小剧场演出《和亲记》。

10月3日，河北省张家口市京剧团在塘沽剧场演出《八一风暴》。

10月18日，天津市评剧院一团小鲜灵霞、辛俊德、田学朴，在新中央戏院演出西路评戏《弄巧成拙》。特邀西路评戏老艺人李岐鸿、宋树芳等传授唱腔。

11月，天津市成立戏剧创作班，负责组织专业和业余剧作者进行创作。

12月，天津市部分戏曲单位先后开展“四清”运动。

1964年

2月1日至28日，中共天津市委宣传部召开文艺工作座谈会。传达学习1963年12月12日毛泽东关于文艺问题的第一个批示：“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事”。

2月26日，《天津日报》发表社论《为什么提倡大演现代戏?》。同时报道了天津市火花评剧团长期坚持上山下乡，大演现代戏的消息。

2月27日，市文化局和剧协天津分会联合举办天津市现代剧目观摩演出。参加第一天演出的剧目有：市评剧二团的《社长的女儿》，市河北梆子剧院一团的《血泪塘》，建新京剧团的《审椅子》、《悔不该》、《飞夺泸定桥》。此后相继演出的还有小百花剧团的《雷锋》，市越剧团的《菊花石》，市评剧院一团的《审椅子》、《木匠迎亲》，市豫剧团的《蟠桃园》，火花评剧团的《杜鹃山》，市京剧团的《赤胆红心》，联合评剧团的《三代英雄》。

3月9日，中共天津市委召开文艺工作会议。会议号召全市文艺工作者高举毛泽东思想红旗，积极投入三大革命运动的火热斗争中去，密切与工农兵相结合，大搞兴无灭资的思想革命，大搞现代戏，大搞群众文艺运动，使社会主义文艺巩固地占领一切文艺阵地，更好地为工农兵服务，以适应我国社会主义政治和经济基础的需要。

3月9日，《天津日报》发表社论：《大搞创作，大搞现代戏，积极创作社会主义新文艺》。

3月17日，河北省文化局、剧协河北分会联合在天津举办抗洪题材戏曲观摩演出。

6月1日，天津市越剧团少年队演出《红色少年张高谦》，念白改用普通话。

6月5日，天津市京剧团的《六号门》，参加了在北京举行的全国京剧现代戏观摩演出大会。

本年，天津市各戏曲团体演出的现代剧目有：市京剧团的《六号门》、《赤胆红心》、《奇袭白虎团》，建新京剧团的《审椅子》、《悔不该》、《飞夺泸定桥》、《铁道游击队》、《芦荡火种》，建华京剧团的《农奴》、《雪岭青松》，塘沽京剧团的《智取威虎山》、《红嫂》，前进京剧团的《夜闯完达山》；市评剧院一团的《审椅子》、《木匠迎亲》、《锻工之家》，市评剧院二团的《社长的女儿》、《春光曲》、《红石钟声》、《南方来信》，火花评剧团的《杜鹃山》，联合评剧团的《三代英雄》，汉沽评剧团的《向阳商店》、《柜台》，塘沽评剧团的《节振国》；市河北梆子剧院一团的《血泪塘》、《草原小姐妹》，小百花剧团的《雷锋》，移风河北梆子剧团的《海防线上》、《三代英雄》、《奇取奶头山》，益民河北梆子剧团的《龙马精神》；市越剧团的《菊花石》、《红色少年张高谦》、《黛诺》；市豫

剧团的《蟠桃园》、《南海长城》、《好媳妇》、《红管家》。

1965年

7月1日，市京剧团的《三条石》和塘沽京剧团的《渤海渔歌》参加了在太原举行的华北地区京剧现代戏会演。

本年，天津市各戏曲艺术团体上演的现代剧目有：《江姐》、《女飞行员》、《英雄女工》、《新库工》、《油漆工》、《接班前后》、《竞赛之中》、《好组长》、《红色桥梁》、《煤店新工人》、《渤海渔歌》、《碱地夺粮》、《送山芋》、《夜巡》、《越海插旗》、《好民警》、《阮文追》、《向阳川》、《枪》、《欧阳海》、《山乡风云》、《桥头镇》。

1966年

1月19日，春节演出开始。艺文评剧团上演《青春红似火》，汉沽评剧团上演《渤海长城》，塘沽评剧团上演《节振国》、《沙家浜》、《桥头镇》，市豫剧团上演《李双双》，市京剧团上演《红灯记》、《江姐》，建新京剧团上演《欧阳海》、《烽火桥头》、《沙家浜》，市评剧院一团上演《山乡风云》，市越剧团上演《送粮》、《游乡》、《补锅》、《打铜锣》、《山花烂漫》，市梆子剧院一团上演《向阳川》，市戏曲学校上演京剧《琼花》和评剧《南方烈火》、《消息树》、《越海插旗》，益民梆子剧团上演《龙泉洞》，移风梆子剧团上演《苗山颂》，天津专区评剧团上演《杜鹃山》、《迎春花》。

2月2日，《天津日报》转载《人民日报》署名文章《田汉的〈谢瑶环〉是一棵大毒草》。文中指出："在1961年7、8月间的剧坛上，同时出现三棵大毒草：吴晗的《海瑞罢官》，孟超的《李慧娘》及田汉的《谢瑶环》……这是资产阶级同无产阶级在意识形态领域里的阶级斗争的反映，是社会思潮在戏曲舞台上的表现。"

2月4日，天津市文化局举办京剧、河北梆子、评剧、昆曲、豫剧等剧种中、小型戏联合演出。

4月2日，互助北方越剧团演出现代戏《党的儿女》。

4月16日，《天津日报》以《天津市文艺界批判反党反社会主义的大毒草》为题，报道各文艺单位对三出"大毒草戏"开展批判的情况。

5月5日，河北省京昆剧团来津演出京剧现代戏《战洪图》。

5月6日，《天津日报》讯：本市文艺工作者认真学习《解放军报》4月18日社论《高举毛泽东思想伟大红旗，积极参加社会主义文化大革命》。同日，《天津日报》发表社论《立即投入文化大革命的火热斗争中去》。

5月，河北省中、小型现代戏曲汇演在天津举行。参加演出的有省直属院团，天津市院团及河北省属其他市、地剧团，约有三十个剧目。

5月24日，市河北梆子剧院一团演出《阶级感情千斤重》，益民河北梆子剧团演出《前沿人家》，市京剧团演出《夜走恶狼山》、《红松店》，建华京剧团演出《黛诺》，建新

京剧团演出《欧阳海》。

6月1日，《天津日报》转载《人民日报》社论：《横扫一切牛鬼蛇神》。

6月3日，《天津日报》转载《人民日报》社论：《触及人们灵魂的大革命》。天津市各戏曲团体对社论分别进行了学习座谈。

7月29日，《天津日报》载文批判天津市河北梆子剧院编演的“海瑞戏”《五彩轿》。

8月9日，《天津日报》全文登载《中国共产党中央委员会关于无产阶级文化大革命的决定》(1966年8月8日通过)。此后，各戏曲单位的一批主要演员及干部遭到了批斗。

8月11日，本市部分影剧院改名。天华景戏院改名红光剧场，聚华戏院改名劳动剧场，新中央戏院改名红卫兵剧场，小剧场改名延安影剧院。

8月29日，市河北梆子剧院副院长韩俊卿不堪凌辱迫害，服毒身亡。

10月1日，《天津日报》刊登的演出广告中，部分戏曲剧团自行更名：建华京剧团改名战斗京剧团，移风梆子剧团改名延安文工团，河北梆子剧院一团改名红旗文工团，小百花梆子剧团改名长征文工团，市豫剧团改名抗战文工团，戏曲学校改名工农兵艺术学校。不久，各剧团即因“文化大革命”运动先后停止了演出活动。

10月1日国庆节期间，市京剧团上演《红灯记》、《沙家浜》，战斗京剧团上演《沙家浜》，延安文工团上演河北梆子《南海长城》，市评剧院一团、抗战文工团等上演表演唱。

12月7日，《天津日报》转载6日《人民日报》署名文章《踢开戏剧革命的绊脚石》。同日，《天津日报》以《坚决捍卫和贯彻执行毛主席的文艺路线，把所有文艺团体建成毛泽东思想宣传队》为题，报道了天津市文艺工作者响应11月28日首都“文艺界无产阶级文化大革命大会”号召的情况。天津市各戏曲剧团曾派代表去京参加这个大会。

12月31日，《天津日报》载《工农兵高度赞扬革命艺术样板戏》和《我国文艺革命在京剧等方面取得了划时代的成就》两篇文章。

1967年

2月17日，天津市正式发布中共中央下达的《关于文艺团体无产阶级文化大革命的决定》，全市各戏曲团体纷纷座谈，表示坚决拥护，贯彻执行。

5月10日，《天津日报》刊载《谈京剧革命》一文。同日，转载《红旗》杂志第六期社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》。各戏曲剧团开始全部排演“样板戏”。

5月17日，《天津日报》刊载中共中央1966年5月16日颁布的《通知》全文。同日，结合纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年，报道“我市工农兵文艺

大军在街头大显声威”。

6月4日，《天津日报》全文刊载上海京剧院集体改编的京剧《智取威虎山》剧本。

6月11日，《天津日报》全文刊载北京京剧团改编的京剧《沙家浜》剧本。

6月，天津市宁河县评剧团宣布解散。

7月，天津市静海县评剧团宣布解散。

10月8日，现代戏宣传演出月在第一工人文化宫开幕。参加演出的有市京剧团，以及重又恢复原名的小百花河北梆子剧团、市河北梆子剧院一团、市豫剧团和市戏曲学校。演出剧目有《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《白毛女》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》。

10月14日，《天津日报》发表市京剧团大批判写作组的长文，批判京剧《三条石》。

12月12日，全市召开贯彻江青“十一·九”、“十一·十二”讲话的动员大会。会上点名批判在天津召开的“全国工农兵文艺战士代表会议”为“黑会”，话剧《新时代的狂人》为“黑戏”。

12月14日，《天津日报》发表社论：《坚决把天津市文艺界的阶级斗争盖子彻底揭开》。

12月16日，《天津日报》刊载《大揭天津市文艺界阶级斗争的盖子》的批判文章，并对戏曲界一些著名演员点名批判。

12月20日，《天津日报》刊载《彻底清算周扬在天津大刮“揭资”妖风的罪行》一文，批判京剧《三条石》。

12月24日，《天津日报》发表社论：《天津文艺界必须彻底革命》。自此，一大批戏曲编剧、导演、演员、舞台工作者及戏曲单位干部进一步遭受隔离、批斗。

12月28日，京剧琴师杨宝忠在遭受批斗后惨死。

1968年

1月12日、14日，全市两次召开电视批斗天津文艺“黑线”、“黑会”大会。

1月17日，《天津日报》发表《一场触目惊心的反革命复辟事件》一文，批判1961年8月召开的“天津市文艺工作座谈会”，即所谓“郑州道八月黑会”。同时还点名批判了传统剧目《五彩轿》、《四郎探母》、《蒯彻装疯》、《大三节烈》、《南北合》、《雪玉冰霜》、《大报仇》、《金瓶女》、《蝴蝶杯》。

3月2日，文化系统和公检法系统召开传达贯彻“中央首长”2月21日指示和动员大会，开始“清理阶级队伍”。

3月4日，《天津日报》发表社论：《彻底揭开文化界、公检法阶级斗争盖子》。同日并发表了市文化系统代表大会常务委员会的批判文章。文艺界许多领导干部被进一步隔离审查、批斗。

3月10日、18日、19日、26日，天津市连续召开电视批斗大会，对天津“黑会”、“黑线”、“黑纲”、“黑后台”展开大揭发，大批判，大斗争。

3月21日，《天津日报》发表《在全市范围内开展“一批三查”运动》的报道。又有一些戏曲团体的领导干部及编、导、演、职人员被点名批判。

6月13日，《天津日报》讯：“遵照毛主席‘无产阶级专政是群众的专政’的教导，放手发动群众，稳、准、狠地打击一小撮阶级敌人。”戏曲界被批斗人员先后集中接受“群众专政”。

8月15日，天津市工农毛泽东思想宣传队成立，并于29日以前分别进驻文化系统各单位。

8月，市评剧院改为评剧团，市河北梆子剧院改为河北梆子剧团。

9月25日，天津市文化系统革命委员会正式成立。

10月5日，《天津日报》发表《柳河“五七”干校为机关革命化提供了新的经验》一文。并正式公布了毛泽东于10月4日发表的关于干部下放劳动的指示。不久，天津市成立了文教系统“10·4”干校。文化局、戏曲研究室、文艺干校、文艺工会，以及文联各协会的大部分人员下放该校，进行“斗、批、改”。

1969年

2月16日，春节演出剧目：市京剧团上演《海港》、《智取威虎山》，市评剧团上演《沙家浜》，市河北梆子剧团上演《红灯记》。

2月，天津市革命委员会文教组作出决定，宣布解散天津市越剧团和天津市豫剧团。

4月2日，为庆祝4月1日开幕的中国共产党第九次全国代表大会，各剧团均上演“样板戏”。

10月，重新组建塘沽京剧团。由原塘沽京剧团、移风河北梆子剧团、市戏曲学校京剧班及市京剧团部分人员组成。所余人员转业到工业、交通系统各单位从事劳动。

10月，文教系统“10·4”干校原文化局、戏曲研究室、文艺工会、文艺干校及文联各协会大部分干部，作为天津市“万名干部转工、转教”的一部分，开始陆续被分配到工厂、学校当工人、教员。随后，又有部分干部被下放到郊区农村“安家落户”。

1970年

2月，天津市河西区互助北方越剧团解散。

5月8日，《天津日报》全文刊载中国京剧团的《红灯记》最新演出本。

6月1日，《天津日报》全文刊载北京市京剧团的《沙家浜》修订本。

6月8日，建立《海港》和《红灯记》两个京剧剧组。

12月，天津戏曲学校撤销。

1971年

11月21日，京剧票友、天津市河北梆子剧院编导王庚生，在“文化大革命”期间遭受批斗，精神刺激过度，不治逝世。

1972年

2月2日，《天津日报》全文刊载上海市京剧团的《海港》最新演出本。

3月4日，《天津日报》全文刊载《龙江颂》最新演出本。

4月5日，《天津日报》全文刊载中国京剧团移植创作的京剧《红色娘子军》演出本。

5月1日，《红灯记》剧组演出《杜泉山》，市京剧团演出自编的《芦花淀》，市评剧团演出《青龙潭》。

8月27日，河北省跃进河北梆子剧团来津演出《龙江颂》。

9月，天津戏曲学校恢复建制。

11月4日，《天津日报》全文刊载山东省京剧团创作的京剧《奇袭白虎团》1972年9月的演出本。

12月30日，市评剧团演出现代戏《追报表》、《半篮花生》和《返青记》。

1973年

1月1日，市河北梆子剧团演出《一副安全带》、《风云会》、《一丝之差》等小戏。《海港》剧组演出《艳阳天》。

2月2日，市河北梆子剧团为西郊、北郊农民演出小戏《渡口》、《山地交通站》等剧。市评剧团上演《青龙潭》、《星期天》等剧。

5月1日，《红灯记》剧组演出《杜鹃山》，《海港》剧组演出《艳阳天》，市评剧团演出《海岛女民兵》。

6月28日，市京剧团演出折子戏、小戏专场，剧目有《打虎上山》、《常青指路》、《夜巡》、《壮志凌云》、《插入敌后》。

7月5日，《天津日报》全文刊载中国京剧团集体创作的现代京剧《平原作战》1973年7月演出本。

9月6日，市河北梆子剧团演出新排剧目《新牧民》。

10月1日，市京剧团演出《平原作战》，市评剧团演出《红大娘》、《前进路上》、《海岛女民兵》，静海县京剧团演出《山鹰》。

12月18日，市评剧团首演新排剧目《破雾扬帆》。

1974年

1月4日，《天津日报》以《拉车剧团》为题，报道了静海县京剧团坚持送戏下

乡，拉着十辆小车跑遍全县的事迹。

1月18日，市文化局革命委员会组成代表团，带京剧《芦花淀》、河北梆子《渡口》和评剧《破雾扬帆》，赴北京参加本月23日开幕的华北地区文艺调演大会。

3月2日，河北省唐山市影调剧团来津演出影调剧《迎风飞燕》。

5月23日，《天津日报》报道："本市文艺工作者认真学习《在延安文艺座谈会上的讲话》。深入'批林批孔'，决心把无产阶级文化大革命进行到底。"市属各戏曲剧团纷纷深入工厂、农村和部队演出。报道中提到市《海港》剧组改名为天津市京剧二团，《红灯记》剧组改名为天津市京剧三团。

8月至10月，在深入"批林批孔"运动中，《天津日报》连续载文批判传统剧目《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《霸王别姬》、《三娘教子》、《鞭打芦花》、《斩韩信》、《蒯彻装疯》、《一捧雪》、《九更天》、《荆轲刺秦》、《斩经堂》等。

1975年

1月6日，《天津日报》载文批判《四郎探母》、《王宝钏》。

3月26日，《天津日报》载文批判《蝴蝶杯》。

5月18日，中国京剧团《平原作战》剧组抵津演出。

5月23日，在天津市体育馆举行"革命样板戏"演唱大会，由专业及业余演员参加。

6月7日，市文化局革命委员会召开"普及样板戏，学习小靳庄经验交流会"。

6月30日，市京剧二团演出《盘石湾》、《运马路上》、《山花正红》，市京剧三团演出《风云岭》，市河北梆子剧团演出《风雪采油工》、《下乡之前》，市京剧团演出《长鸣岭》，市评剧团演出《红心泵》、《麦场风波》、《一件工作服》。

12月31日，市评剧团演出《向阳商店》，市戏曲学校下厂演出《草原儿女》等戏。

1976年

1月28日，市河北梆子剧团演出《强渡大渡河》、《杜鹃山》，市京剧团演出《万水千山》，市戏曲学校演出《划线》，宁河县文艺宣传队演出评剧《半边天》。

3月5日，《天津日报》发表署名文章《坚持文艺革命，反击右倾翻案风》。6日报道了本市文艺工作者反击所谓右倾翻案风情况。8日又报道了文艺界举行所谓反击右倾翻案风大会的实况。10日，天津市文艺界在第一工人文化宫举行"工人学习样板戏，反击右倾翻案风"大会。

5月16日，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十四周年，以及纪念中共中央"516通知"颁布十周年，开始举行纪念演出活动。市京剧团演出《红枫岭》，市京剧二团演出《龙涎洞》、《金鸡长鸣》、《山村红医》、《碧海红花》、《运马路上》，市京剧三团演出《海霞嫂》、《炉前激战》，市评剧团演出《百花峪》、《好会计》等小戏，

市河北梆子剧团演出小戏《把关》、《支农花开》等，市戏曲学校演出京剧《红梅》，武清县河北梆子剧团演出小戏《定向》、《雏鹰》、《送良种》。

10月22日，《天津日报》发表社论：《热烈庆祝粉碎“四人帮”反党集团篡党夺权阴谋的伟大胜利》。

11月3日，《天津日报》发表署名文章《揭发批判“四人帮”反党集团破坏文艺革命的滔天罪行》。

11月7日，《天津日报》以《以毛主席对影片〈创业〉的批示为武器，狠批“四人帮”反革命修正主义路线》为题，报道了本市部分专业和业余文艺工作者举行座谈的消息。

11月8日，本市文教系统召开揭批“四人帮”反党集团罪行大会。

12月31日，本市戏曲剧团为庆祝粉碎“四人帮”篡党夺权阴谋的伟大胜利，举行演出活动，有京剧《苗岭风雷》、《万水千山》等。

1977年

2月7日，春节期间，天津市戏曲舞台出现了一批新排练或恢复上演的剧目，有京剧《六号门》、河北梆子《园丁之歌》及《槐树庄》等。

5月1日，天津市各专业戏曲剧团均进行了演出活动，恢复上演的剧目有京剧《八一风暴》、评剧《朝阳沟》、河北梆子《识鞭擒敌》等。

5月23日，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年，及庆祝《毛泽东选集》第五卷的出版发行，本市各戏曲剧团分别集会，批判“四人帮”扼杀文艺的罪行。在演出中出现的新剧目有京剧《枫树湾》、《云岭记》、《上阵》，评剧《一捧盐》、《洪湖赤卫队》、《高山劲松》，河北梆子《回天图》及小戏《夫妻排戏》等。河北省廊坊地区河北梆子剧团演出了《三世仇》。

6月2日，市评剧团演出《刘胡兰》。

7月31日，庆祝“八一”建军节，市京剧三团恢复演出《柯山红日》，市评剧团演出《红鹰》。

8月，宁河县评剧团和静海县评剧团恢复建制。

9月9日，市京剧二团演出《蝶恋花》，市京剧三团演出《骄杨颂》。

10月1日，市京剧团恢复演出《火烧望海楼》，市河北梆子剧团演出《江姐》、《小刀会》，市评剧团恢复演出《祥林嫂》。

1978年

2月14日，市京剧二团演出《三打白骨精》。

4月1日，市河北梆子剧团演出《杨门女将》，市评剧团演出《千万不要忘记》，宁河县评剧团演出《十五贯》。

5月1日，市河北梆子剧团演出《荀灌娘》、《泗州城》，市评剧团演出《花木兰》。

6月8日，市京剧团陆续演出《失空斩》、《英台抗婚》、《赤桑镇》、《除三害》、《打鱼杀家》、《三岔口》、《挡马》等戏，市河北梆子剧团演出《辕门斩子》、《打金枝》，市京剧二团演出《秋江》等小戏。

6月，市京剧团恢复演出《三条石》。

10月1日，为了增加戏曲演出场所，一批机关、工厂内部礼堂对外开放。

10月17日，市文化局举办1978年天津市青少年演员基本功汇报演出，至31日结束。京剧、评剧、河北梆子及其他剧（曲）种共八百人参加，演出了十五场。戏曲演（奏）员七人获一等奖。

12月中旬，市评剧团和市京剧团先后演出现代戏《于无声处》。

12月，天津市舞台艺术研究室成立。

1979年

1月27日，《天津日报》以《我市节日舞台百花盛开绚丽多姿》为题，报道了天津市文化局举办的春节文艺演出活动中，有近六十出传统剧目上演或即将上演。

2月9日，中国京剧院一团来津演出，主要演员有张春华、张云溪、李和曾、高玉倩等。

4月15日，《天津日报》报道：中国戏剧家协会天津分会于2月召开了理事会，已全面恢复活动。

7月19日，原天津市戏曲研究室恢复建制，改名为天津市戏剧研究室。

9月5日，河南省郑州市评剧团首次来津演出。

9月26日，庆祝国庆演出活动开始。市京剧团上演《青山》，市评剧团上演《她回来了》，市河北梆子剧团上演《王昭君》，市京剧二团上演《孙悟空三打白骨精》，市京剧三团上演《清明雨》、《沉香扇》。

9月27日，贵州省黔剧团首次来津演出，所带剧目为《秦娘美》、《奢香夫人》。

10月20日，北京京剧院一团来津作首场演出。主要演员有张君秋、赵燕侠、谭元寿、马长礼、杨淑蕊等。

本年，天津戏曲界1957年被错划的“右派分子”，全部得到改正、平反。

1980年

1月，天津人民美术出版社主办的《影剧美术》创刊。

3月3日，市越剧团恢复建制后，首排剧目《文成公主》公演。

3月，市河北梆子剧院恢复建制，下设一团和百花剧团两个团。

4月13日，宁夏回族自治区越剧团首次来津演出。

4月，市文化局主办的《百花园》报创刊。

4月，蓟县评剧团重新组建。

5月22日，市文化局举办戏曲推陈出新剧(节)目展览演出。陆续上演的有京剧《宇宙锋》、《玉莲盟》、《孙悟空大闹乾坤》、《哪吒闹海》、《怀鹞记》、《龙山盟》、《柜中缘》、《清宫秘史》，河北梆子《太白醉写》、《金铃记》、《大蝴蝶杯》、《窦娥冤》，评剧《鸳鸯被》、《包贵查街》。

8月2日，河北省保定市京剧团首次来津演出。

9月1日，中国京剧院四团来津演出《杨门女将》、《盗仙草》、《空城计》、《春草闯堂》等剧。

9月29日，市京剧团一行六十五人，前往墨西哥、巴西、阿根廷三国演出。

9月，市评剧院恢复建制，分一团、二团两个演出单位。

10月2日，江苏省淮阴地区京剧团首次来津演出。

11月2日，中国评剧院一团来津演出《牡丹仙子》等剧。

11月3日，市文化局直属剧团青少年基本功汇报演出开始，12月10日结束。京剧、河北梆子、评剧及其他剧(曲)种青少年演员六百多人参加。戏曲演员有十一人获一等奖。

11月29日，吉林省吉林市评剧团首次来津演出。

1981年

1月1日，天津人民广播电台、电视台，山东人民广播电台与天津市京剧三团联合举办"裘派"艺术专场演出。方荣翔、王正屏、李长春、杨博森、康万生等演出裘派代表性剧目。

1月7日，北京市京剧院二团与天津市京剧三团作艺术交流演出。七十一岁的李万春与八十一岁的赵松樵同台演出《白马坡》，李饰关羽，赵饰颜良。

1月21日，中国戏剧家协会天津分会召开第二次会员代表大会，23日结束。选出了新的领导成员，王雪波任主席，于雁军、王玉磬、陈佩华、赵路、赵松樵、高介云任副主席。

1月29日，天津市河西区青年河北梆子剧团成立并演出《卧虎令》。

2月，中国戏剧家协会天津分会与天津市戏剧研究室合办的《天津剧作》创刊。

3月1日，山东省烟台地区京剧团来津演出《美人计》、《玉堂春》、《嘉兴府》、《挡马》等剧目。

4月8日，北京京剧院三团来津演出，主要演员有李宗义、李慧芳等。

5月6日，市文化局与中国戏剧家协会天津分会联合主办的市直属院团现代戏汇报演出开幕，6月10日结束。剧目有市京剧团的《汨罗怒潮》，市评剧院的《闺女大了》，市河北梆子剧院的《朝秦暮楚》、《难为了爹和娘》，市京剧二团的《祝你成功》，

市京剧三团的《两千元》、《双相亲》。

6月6日，吉林省京剧团首次来津演出。

6月，中国戏剧家协会天津分会成立戏曲音乐委员会。

7月1日，河北省保定地区老调剧团来津演出。

7月，市文化局举办戏剧科技、生产成果展览。科技成果中，有获得文化部奖励的舞台自动定位电动吊杆、戏剧化妆油彩和可控硅调光器等三十五项，生产成果中有戏剧服装、盔头把子和舞台道具等一百八十九件。

8月9日，辽宁省大连市评剧团来津演出《这样的女人》等剧。

9月1日，天津市京剧团应邀赴加拿大、美国作商业性演出，11月28日返回天津。

10月3日，辽宁省沈阳市评剧院二团来津演出。

10月18日，福建省京剧团来津演出《真假美猴王》。

11月24日，中国京剧院二团来津演出，主要演员有李世济、李和曾、张春华、高玉倩等。

11月，由中国戏剧家协会天津分会主办的《剧坛》创刊。

12月11日，市文化局、中国戏剧家协会天津分会和中国美术家协会天津分会联合举办舞台美术展览。

12月11日，为配合国际残废人年活动和筹集儿童少年福利基金，市京剧团、市京剧二团、市京剧三团、市评剧院、市河北梆子剧院和市戏曲学校，联合举办五场义演。

12月11日，山西省太原市实验晋剧团来津演出。

1982年

1月，元旦至春节期间，市评剧院演出《两家福》、《冰湖报春》，市河北梆子剧院演出《金铃记》、《窦娥冤》、《蝴蝶杯》、《陈三两爬堂》，市京剧二团演出《洪珠儿》、《梅玉良缘》、《大破冲霄楼》、《武松》，市京剧三团演出《伍子胥》、《霍小玉》，市京剧团演出《艳阳楼》、《凤还巢》、《碧玉簪》、《长坂坡·汉津口》、《打金砖》，市越剧团演出《何文秀》。

2月15日，文联天津分会和市文化局联合召开创作座谈会，落实中共天津市委对文艺工作提出的“走正路、出作品、出人才”的号召。

2月28日，河南省郑州市豫剧团来津演出。

4月2日，辽宁省沈阳市京剧院一团来津演出。

4月27日，河北省、北京市和天津市在石家庄联合召开振兴河北梆子商讨会。

5月23日，《天津日报》刊载陈云文章《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》，

并发表了毛泽东给文艺界人士的十五封信(1939—1949)。

5月，市文化局举办第一期戏剧道德教育学习班。

5月，市文化局组织一批戏曲编导人员，赴“引滦入津工程”工地深入生活。

6月4日，北京京剧院一团来津演出，主要演员有赵燕侠、谭元寿等。

7月2日，吉林省长春市京剧团来津演出。

8月25日，辽宁省沈阳市评剧院三团来津演出，主要演员有筱俊亭等。

9月16日，陕西省西安市评剧团来津演出，主要剧目有《杨贵妃》、《红珠女》等。

9月27日，中国京剧院二团来津演出，主要演员有李维康、耿其昌等。

10月1日，市评剧院演出《妇女代表》、《描金柜》等，市京剧二团演出《火烧商馆》，市京剧团演出《合家欢》、《梅娘献酒》、《一代元戎》，市青年河北梆子剧团演出《海瑞智断港口案》、《打瓜园》等。

10月2日，中国京剧院三团来津演出，主要演员有李光、刘长瑜等。

10月30日，北京京剧院四团来津演出，主要演员有吴素秋等。

11月1日，河南省鹤壁市豫剧团来津演出，主演牛得草。

11月17日，市文化局举办全市青少年基本功汇报演出，12月7日结束。参加演出的有市属各戏曲院、团，各郊、县戏曲剧团和戏曲学校等十八个演出团体，二十五台戏，一百零八个剧（节）目。戏曲演员有十四人获一等奖。

12月16日，市文化局召开授予荣誉称号大会，市评剧院《闺女大了》剧组和蓟县评剧团获模范集体称号。

剧 种 表

剧种名称	别 名	传入年代	产生年代	现 状
昆曲		明末		仍有业余昆曲活动
京剧	京戏、平剧、皮簧戏	约清道光年间		有专业和业余演出
河北梆子	直隶梆子、京梆子、卫梆子、秦腔	约清咸丰年间		同上
评剧	落子、蹦蹦戏、平腔梆子、评戏	清末民初		同上
越剧	绍兴文戏	1950年		同上
豫剧	河南梆子	1960年		原天津市豫剧团1969年解散
北方越剧			1952年	现已消亡
天津曲艺剧			1952年	仍有专业和业余演出
附：天津文明戏			民国初年	现已消亡

本表所列系指在天津曾建有演出团体的剧种

志　略

剧　　种

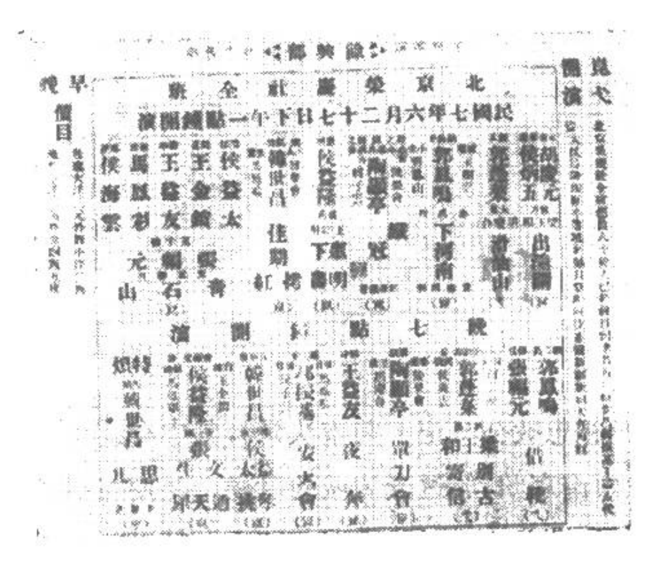
昆曲　昆曲传入天津，较早的记载为《祁忠敏公日记·归南快录》，其中有：明代戏曲理论家祁彪佳崇祯八年(1635)四月十五日由南京归，船过天津城的时候，“吴期生相邀，乘别舟往彼命酌，观《白梅记》，内有《东坡梦》剧。”按《白梅记》系明传奇，《东坡梦》为元杂剧。可见昆曲至迟于明朝末年已在天津盛行，且有北曲存在。

清初以来，商贾官绅以及文人墨客兴建园林日多，象问津园、一亩居、水西庄等，都是“高楼客戏弄弦管”之地，其中水西庄以亭台楼阁之胜、花木竹石之幽而居“津门园亭之冠”，更成为南北文人荟萃、演唱昆曲最为合宜的地方。据查为仁《莲坡诗话》载：“商苍雨……乙卯(雍正十三年，即 1735 年)入都，路经水西庄，余出歌者演剧。”演出什么剧目？同书在转引了吴东壁《于斯堂踏灯词》中“怪他鲍老太郎当，三五优童聚广场。舞罢霓裳妃子笑，红桥原有李三郎”之句后，注曰：“时演《长生殿》。”(于斯堂为查为仁室名)乾隆中期，有名的“风流太守”吴念湖所著《珊瑚鞭传奇》，为天津创作昆曲脚本之始。

苏州老郎庙残存乾隆五十六年立石的《历年捐款花名碑》(之六)记载，最迟在乾隆五十二年已有“天津小班”活动。碑文记载的艺人计有施本观、顾仁观、顾四观、叶福林观、承宗观、高三观、张龙观、官宝观、十全观、陈二观、陈满观、吴天观、杨六观、王永宁。从这些艺人的名字可以看出，这是一个以同一年代同一科班出科的演员为主的戏班。这期间的演出已由私家园林走向民间。宝坻文人李光庭在其《乡言解颐》中追思故乡林亭口演出昆曲名剧的实况曰：“铁勒奴声如雷发，争认金牛；颜佩韦气可腾云，群夸野马。守门杀监，宋老维肝胆俱倾；醉隶判奸，孙丑子音容毕肖。”他还评说：“燕、赵、晋、秦、吴，区分戏子之班，独燕赵为上乘，所以助慷慨悲歌之兴也。”

乾隆之后，昆曲开始衰落。咸丰、同治间，旧家读书子弟习唱昆曲者，多与演奏十番古乐相结合，每逢神庙赛会，即伺机出台表演。这种风气传至民国初年尚存。

民国以来，北方唯一的昆曲班荣庆社把天津当作了主要活动基地。该社民国七年(1918)首次来津，其后相继变换庆生、宝立、北方昆剧社、复兴、祥庆等名称；几乎每年都来一次，甚至长期驻津演出。韩世昌、王益友、侯益隆、郝振基、陶显庭、白云生、侯玉山、庞世奇等人为天津观众所熟知。民国二十二年庞世奇等重组的庆生社，几乎囊括了北方昆弋的全部精英，且由白云生高足女角李凤云入社演出，更壮声色。其北昆折子



北京榮慶社全班

民國七年六月二十七日下午一點鐘開演

晚七點鐘開演

戏的精湛演出，受到吴子通、张聊止、马彦祥、吴秋尘、徐凌云等人的大力支持，因此，轰动一时。民国二十四年，荣庆社在"小广寒"长期演出，除韩世昌、白云生外，已获"活林冲"之誉的侯永奎和文武兼擅的马祥麟尤其引人注目。两年后，荣庆社一分为二：韩世昌、白云生等出走南国；侯益隆、郝振基、陶显庭、马祥麟、侯永奎等则仍留天津。陶显庭以多年不演的《别母乱箭》、侯永奎以增排的尚(和玉)派戏《铁笼山》、《挑滑车》等，使荣庆社演出剧目有所丰富。民国二十八年，天津水患冲散了荣庆社。不久，陶显庭、侯益隆、郝振基又先后谢世，昆曲亦终因其"曲高和寡"，而为时代所冷落。这年年底，田瑞庭偕女菊林及徒白鸿林由京莅津，与侯永奎、马祥麟力图恢复荣庆社；进入四十年代，韩世昌来津也拟重整旗鼓，但均未能挽回昆曲衰落之势。侯永奎、马祥麟、田菊林只好搭入京戏班演唱。(下图左起为韩世昌、马祥麟、白云生《佳期》剧照)

此后，天津没有出现专业昆曲班，但业余曲会却一直非常活跃，而且呈现出自己的特点：(一)始终受到严范孙等饱学文人的关怀和韩世昌、王益友、马祥麟等职业演员的辅导；(二)艰苦经营，继承遗产，广征博采，提高自己，涌现了屠正初、童曼秋、滑作鼎、恽兰荪、袁寒云、周铨庵、朱经畬、刘吉典、郭子云、蔡令辉等一批名家；(三)不止有北昆，而且有南昆。辛亥革命后，与吴梅、俞粟庐并称三大曲家之一的王季烈，避居天津，在严范孙大力支持下，组织景璟社，后易名审音社、和笙社。该社编辑《集成曲谱》、《螾庐曲谈》，演出《训子》、《刀会》、《山亭》、《弹词》等，为天津昆曲活动做出了贡献；民国九年起，逐渐被许雨香主持的咏霓社，即后来的同咏社，取而代之，大致活动了近十年之久。民国十七年王益友来津做昆曲教师，从此与天津业余曲会结下了不解之缘。民国二十五年以后十年间，一江风曲社、辛巳曲社、开滦曲会等先后成立，王益友对一江风曲社指导尤力。民国三十四年王病逝后，一江风再聘南昆施砚香为导师，到中华人民共和国成立前夕，一江风、辛巳、开滦三曲会最为活跃，曾联合举行盛大



演出，因既有宗南昆者，又有宗北昆者，时有“南北合”之誉。韩世昌出任三曲会总指导。

1950年后，天津人民广播电台邀集一江风、辛巳、开滦三曲会曲友组建了天津昆曲研究社；1956年为纪念明代戏剧家汤显祖逝世三百四十周年，曾彩唱《打车》、《通天犀》、《夜奔》、《游园惊梦》等，但到1957年即停止活动。1959年天津戏曲学校增设昆曲班，聘徐凌云、田瑞庭等人执教。“文化大革命”时，这枝幽兰受到毁灭性打击。1981年底，天津音协古乐会昆曲组开始组建，并于1982年初举行首次“同期”(定期活动)，业余昆曲活动又见恢复。

京剧　京剧何时传入天津？崔旭道光四年(1824)“安砚津门”后写的《津门百咏》“儿童”诗云：“饥民零落不成双，乞食声哀夜到窗。只有儿童偏快乐，满街学唱二簧腔。”可见清道光初年，二簧腔在天津已广为流传。道光二十三年，第一代京剧演员余三胜来津演出，十八岁的张明山为其塑造《黄鹤楼》刘备之泥像(见图)，“泥人张”名声大噪。姊妹艺术的推波助澜，扩大了京剧的影响。道光年间，票房亦随之出现。天津名丑刘赶三便是这期间在侯家后群雅集票房学余派(余三胜)老生的。同时参加活动的票友还有郎八十、杓子刘、张三元、孙大成、画儿李、保寿儿、张子玖、余三胜、余四胜、张喜子、王长寿、王兰凤、常子和等人。咸丰三年(1853)，汉调演员谭志道由武昌携家来津搭皮簧班“跑帘外”，其子鑫培约于同治元年(1862)出科后即在天津唱老生。近人徐珂《清稗类钞》“文宗提倡二黄”条中曾提到：“先是，京师诸伶，多徽人，常以徽音与天津调混合，遂为京调。然津徽诸调，亦均奉二黄音节为圭臬，脚本亦强半相同，故汉津徽调皆可通。”



清同、光年间，是京剧蓬勃发展的重要阶段。天津作为北京门户，南北要冲，商品经济的发展，为京剧的繁荣提供了温床。南来北往的京剧戏班，演出频繁；入京、南下的京剧名家，川流不息。如余三胜、杨月楼、谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬等以生行为主的“京角”，即时常轮流在金声、庆芳、协盛、袭胜轩“四大名园”演出。南方王鸿寿(三麻子)、吕月樵等更长住天津演出《三国志》、《目连救母》之类的连台本戏。而天津本身则彩头戏大兴。元宵节前后总要排演《洛阳桥》、《大香山》、《善游斗牛宫》一类。太庆恒戏班以新奇砌末轰动一时。光绪十三年(1887)后，皮簧、梆子合演，在京津蔚然成风。这种“两下锅”的戏班尤可见天津梨园行的本色。通常的演出情况是以本地演员为主，“京角”为辅。梆子从剧目到表演为京剧发展提供了营养。此后，女伶成批出现。曹佳芬、恩晓峰等都是京剧女伶的“元老”，长期在津演出。京剧发展培养了天津观众，“津人最喜看戏，不

惜小费，各园生意，故为兴旺。”（光绪三十四年十月二日《大公报》）光绪末年，京剧在天津形成鼎盛时期。

天津“俗尚奢华，礼教日兴，科第接武，富者多好倡为善义行，其贫者就死不悔，勇于赴难而不屈”（《津门杂记》）。由于传统精神影响，天津演员素具豪迈痛快的表演风格。名丑刘赶三机智诙谐，敢于讥讽时政；“孙派”创始人孙菊仙黄钟大吕，演来酣畅淋漓。天津武戏尤其获得长足发展。先有武生黄月山，创唱念做打全面发展的武生表演流派，其《独木关》成为传世之作。光绪末年，武行阵营更为壮观：武生有李春来、李吉瑞、尚和玉、薛凤池、高福安；武丑有张黑；武生、红净有程永龙等（图为李吉瑞〔右二〕、薛凤池〔左一〕、尚和玉〔右五〕、张黑〔右三〕合影）。李春来在短打戏上独树一帜，后到江南，影响殊深。李吉瑞、尚和玉、薛凤池合称天津鸣凤班三大武生。程永龙演武戏凌厉勇悍，演关羽戏塑形威猛凝重，被称为“泥胎老爷”，使红生行当有所发展。这些人大都精通武术，短打多于长靠，在表演风格上追求勇猛、火炽，既具京派注重工架的台风，更兼南派讲究拼搏的功夫。日人波多野乾一所著《京剧二百年历史》（1926年出版。鹿原学人译）中有四处提到“天津派武生”，他称：“高福安，天津派武生也。”“薛凤池，天津派武生之领袖。”



光绪三十一年前后，至五四运动前夕，随着资产阶级民主革命的深入，以戏曲“转移社会，辅助政治”的要求被提到历史日程上来。京剧改良运动在天津兴起。据宣统元年（1909）《民兴报》记载，天津“改良”的蓝图：“一为旧剧改良，以原有戏曲去其污秽淫乱者，而存其忠孝节义者，务使妇人孺子皆能听受，更欲使入吾馆者，能启发善良之观感。一为纯粹新戏，仿照西洋新派，以戏文演各种历史，并于舞台上点缀风景，务使节节得真，丝丝入理，使听者俨如躬逢其时，亲临其地，直似教育家之活动标本入手。先由改良旧剧演起，然后由渐而入，再陆续编演纯粹新戏。”故当时所编各种新戏，大都沿袭社会习惯，“用旧法演唱”。后又渐分出有唱之新戏与无唱之新剧。光绪三十三年以后近十年间，刘子良的移风乐会、蔡儒楷的戏剧改良社及改良戏剧练习所、林墨青的艺剧研究社等组织先后成立，近代教育家严范孙、林墨青，李琴湘，剧作家韩补庵、尹溦甫，戏曲演员汪笑侬、张黑、杨韵谱、刘喜奎等成为改良旧剧的主力。光绪三十一年通州潘子寅投海遗书指陈国政，严范孙立嘱李琴湘据之编成新剧《潘烈士投海》，并参加修润，后特邀沪伶王鸿寿演出，开天津旧剧改良风气之先。其后，移风乐会编订的《新教子》（提倡自由结婚）、《治魔鬼》（提倡人权）等剧陆续试演。宣统三年底汪笑侬来津演出《党人碑》、《哭祖庙》等，以

痛快淋漓的艺术风格，深得严范孙赏识。经严向蔡儒楷推荐，汪笑侬主持了戏剧改良社及改良戏剧练习所，进行改良旧戏，编演新剧以及培养一代新型艺人的各种实践。刘喜奎、杨韵谱、张黑以及其他一些坤班先后演出了《烟鬼叹》、《黑籍冤魂》、《新茶花》、《宦海潮》等时装新戏。但是，随着辛亥革命的失败，这场"改良"终因内容形式不得完美结合而归于流产。

民国八年（1919）五四运动前后，天津京剧在短暂时间内一度冷落。进入二十年代，由于政治中心逐步南迁，天津的商业日趋畸形发展，加上先曾遭禁的男女合演重新恢复，上座又见起色。为时不久，京剧再度兴旺起来。

这一时期，因王瑶卿对旦行艺术的革新及观众审美趣味的变化，旦行艺术得到长足的发展，出现了梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生"四大名旦"。民国十六年以后的几年间，明星、春和、北洋三家戏院由"四大名旦"轮流公演，好戏连台。民国十八年冬梅兰芳、程砚秋、尚小云同台合作演出义务戏，以《霸王别姬》、《红拂传》、《玉堂春》各逞风流。荀慧生则以梆子花衫戏《辛安驿》、《香罗带》等改作皮黄，赢得市民欢迎。与此同时，继谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬"新三鼎甲"之后的生行亦有新的崛起。杨小楼、余叔岩与梅兰芳三位一体，在津合作《回荆州》、《长坂坡》、《四郎探母》等名剧，轰动一时（图为民国十九年杨小楼、梅兰芳在天津救济辽宁水灾中演出《霸王别姬》剧照）。二、三十年代之交，高庆奎与郝寿臣在津珠联璧合，成为高的鼎盛时期。马连良后来居上，《十道本》、《胭脂宝褶》、《借东风》、《甘露寺》、《春秋笔》、《十老安刘》等戏，风靡天津。中国大戏院落成后，以"院址之敞大、建筑之精巧、设备之完善"，成了"京角"活动的中心。



二十年代初，天津观众巳对连台本戏发生浓厚兴趣，海派戏得以勃兴。先是天福舞台约时慧宝、王鸿寿、琴雪芳、盖叫天演《七擒孟获》等，继而麒麟童演出《闹花灯》、《狸猫换太子》以及《洪承畴》、《明末遗恨》、《卧薪尝胆》等，均产生了影响。其后高百岁、刘奎官、小达子（李桂春）、吕慧君、小杨月楼父女等陆续而来，《莫愁女》、《移山倒海》一类剧目，使天津观众感到新颖可观。

从二十年代后期至四十年代，京剧一直是天津舞台上的宠儿，名伶演出争来踵至。以民国二十二年为例，一年之中，来天津演出的京剧名伶，老生有高庆奎、言菊朋、马连良、谭富英、王又宸、王少楼、贯大元、杨宝森、杨宝忠、奚啸伯、时慧宝、安舒元、黄楚宝、王泊生、孟小冬、管绍华、徐东明、周信芳等；武生有杨小楼、尚和玉、孙毓堃、马德成、周瑞安、吴彦衡、李盛斌、钟鸣岐、李万春、张云溪等；旦脚有程砚秋、尚小云、荀



慧生、黄桂秋、王幼卿、程玉菁、李香匀、芙蓉草、小翠花、雪艳琴、章遏云、新艳秋、金友琴、胡碧兰、陆素娟、杨维娜、李蕙琴、徐东霞等；小生有程继先、姜妙香、叶盛兰、金仲仁等；净脚有郝寿臣，侯喜瑞等，几乎囊括了当时所有的京剧名伶。由于天津舞台兼容南北、同年更出现了马连良的扶风社与麒麟童的移风社合作演出《一捧雪》、《借东风》等戏。诚如当时《商报》所论：“此次携手合作，开北方未有之创局，是剧界罕见之奇观。”(下图为马连良〔左〕麒麟童〔右〕在天津合作后留影)



由于南北交流，演出繁荣，促使天津演剧队伍发生了两大变化。一为：票友群激增。二、三十年代，在京剧观众扩大的基础上，京剧票房林立，票友辈出。这些票友大多能文能武，能打(鼓)能拉(琴)。孙菊仙晚年返津后，积极参与票界建设，民国十七年与名票刘叔度创鹤鸣社，演出活动影响尤深。票友对天津京剧艺术的发展起了促进作用。二为：“彩头班”重兴。二十年代初，碧云霞、赵美英、李吉瑞等争相效仿海派戏。碧云霞的《狸猫换太子》，“宫中闹鬼用爱克司光镜照之，忽骷髅、忽红粉，极有巧夺天工之奇”。赵美英的《七擒孟获》，吸取了西方的舞姿、技巧，舞蹈一场，“婉若游龙”。李吉瑞的《日月雌雄杯》，唱腔也是“五音联弹”。民国十六年刘汉臣以《济公传》、《汉光武》轰动一时。二、三十年代之交，租界中戏院兴盛，演连台本戏成风，最后形成三足鼎立：陈俊卿在天华景编排《西游记》、《白蛇传》；刘寒香在中原游艺场编排《华丽缘》、《金台传》以及《释迦牟尼出世》；吴清泉在新明戏院编排《乾坤斗法》、《火烧红莲寺》。梁一鸣、赵美英、赵鸿林和稽古社子弟班是天津“彩头班”的中坚力量。高渤海经营天华景戏院，长期演出《西游记》等“彩头戏”，从剧本、表演到唱腔、舞美设计，向姊妹艺术多所借鉴，尽管演员属“中、下之才”，其“冒险家”式的“革新”却能吸引“下里巴人”，与春和、北洋这两大“京角”常占的戏院相抗衡。

进入四十年代，天津政局动荡，经济萧条。一方面，“四小名旦”李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠和荀慧生、李万春、李少春等仍挣扎图存，相继竞演；一方面，以学唱和噱头吸引观众的《纺棉花》一度风行；以彩头为号召的剧目又畸形发展。到后来舞台上只靠武生大会演出《四四金钱豹》、《六六铁公鸡》支撑门面，京剧渐成强弩之末。中华人民共和国建国前夕，一些戏剧家提出了“革新平剧”的口号，田汉的《江汉渔歌》、《琵琶行》开始传入天津。

1949年1月，天津解放，京剧艺术进入一个新的历史时期。但解放伊始，对传统剧目评价失当的现象偶有发生。四月间刘少奇来津视察工作，对此作出指示，天津市军事管制委员会文艺处及时做了贯彻。在毛泽东提出的"百花齐放、推陈出新"戏曲工作总方针及周恩来签发的政务院"五五"指示指导下，戏曲改革运动兴起。广大艺人不仅在政治、经济上翻了身，而且通过参加学习班，树立新的戏剧观，做了艺术的主人。京剧艺术中的封建性糟粕开始得以清除，而舞台艺术的整体性和时代感逐渐有了体现。除荀慧生、尚小云、程砚秋、梅兰芳及盖叫天等相继来津演出优秀传统剧目外，北平戏曲学校校友剧团上演的欧阳予倩编剧、焦菊隐导演的《桃花扇》，李少春、袁世海的起社上演的《野猪林》，解放文艺平剧团(方荣翔、殷宝忠等)演出的《九件衣》，华北平剧研究院(李和曾、阿甲等)演出的《红娘子》、《红巾起义》、《中山狼》、《进长安》、《李逵夺鱼》等剧均产生了重大影响。天津大舞台新艺剧社(李铁英等)便是接受了这种影响而坚持排演新戏的一个剧团。据不完全统计，1949年3月至5月三个月中，该团演出《三打祝家庄》、《黄巢》、《逼上梁山》、《闯王进京》、《关羽之死》、《大破飞龙阵》、《北霸天》等剧就达二百余场。新艺剧社以武戏为重点的特色在《北霸天》中得到新的发挥。此后几年，京剧在天津的发展略显平滞。1954年天津市第一届戏曲观摩演出大会，京剧界虽然也拿出了《碰碑》、《艳阳楼》、《打登州》、《打焦赞》、《打鱼杀家》等戏，但总的情势却不如评剧和河北梆子更有生气。直到1956年以杨宝森、厉慧良、丁至云为主演的天津京剧团建立以后，天津京剧才进入一个新的繁荣时期。

1956年6月第一次全国戏曲剧目工作会议后，对传统剧目认识狭窄和评价混乱的局面开始扭转。天津市成立了戏曲剧目工作委员会，搜集、挖掘、整理传统剧目蔚然成风。1956年全年便有《恶虎村》、《四郎探母》、《竹林计》等近百出传统剧目恢复上演。一些著名演员的艺术风格日臻成熟，有的形成流派。杨宝森与其琴师杨宝忠、鼓师杭子和密切合作，对自己的《空城计》、《伍子胥》、《杨家将》等代表作的声腔继续进行改革创新；"我本是卧龙岗"、"一轮明月"等唱段以"韵味醇厚，古拙大方"而广为流传。厉慧良不断加工整理《铁笼山》、《挑滑车》、《艳阳楼》、《英雄义》、《长坂坡》等，把京剧南北两派的特点结合起来，恰如李少春所盛赞的那样，"正沿着在勇猛中求稳快，在炽烈中求优美的方向猛进"。在新剧目创作上，经过1958年的粗制滥造之后，1959年至1964年相继涌现新编历史故事剧《火烧望海楼》、《狄青风雪夺征衣》和现代戏《六号门》等优秀剧目，在表现地方特色，解决近、现代生活与传统程式的矛盾，设计新的唱腔，塑造新的形象等方面，取得了经验，形成新中国成立以来天津京剧发展的好势头。

但是，一场"文化大革命"席卷全国，天津由"批判反动京剧《三条石》"发难，京剧界陷入绝境。传统剧被禁，除市团外的所有京剧团全予解散，不少京剧工作者横遭"批斗"，杨宝忠、小盛春、詹世辅等受迫害致死，幸存者也受尽凌辱。武生张世麟在被"群众专政"的情况下，于1968年9月被江青指令"押"到北京，在所谓"把艺术还给人民，戴罪立功"的

"批判"声中，表演了《挑滑车》、《恶虎村》、《潞安州》的某些身段，为"样板戏"《红灯记》中李玉和的表演提供"借鉴"。十年之中，除市京剧团演出《智取威虎山》等戏外，《海港》剧组、《红灯记》剧组相继成立（是为后来的天津京剧二团、三团），专演"样板戏"。1974年，"杨派"代表作《击鼓骂曹》忽然变为"攻击法家人物"的"大毒草"，而"普及样板戏，学习小靳庄"竟成了"一代新风"。

"文化大革命"之后，1977年2月，禁锢了十二年之久的《六号门》重新上演，天津京剧舞台逐渐复苏。老演员如厉慧良、杨荣环、张世麟、丁至云、林玉梅、王则昭、赵慧秋以至八十高龄的赵松樵等，均恢复了演出；《乾坤福寿镜》等经过整理的传统剧，《刘金定》、《三喜图》、《清宫秘史》、《三打陶三春》、《一代元戎》等新编历史故事剧以及《清明雨》、《青山》等现代剧纷纷搬上舞台。天津市京剧团更组成一支以中青年为主的队伍先后两次出国，在墨西哥、巴西、阿根廷、加拿大、美国演出传统剧目如《钟馗嫁妹》、《武松打店》和神话剧《宝莲灯》等，为国家赢得了荣誉。从1978年10月至1982年底，天津市文化局三次举办直属院、团青少年基本功汇报演出，一批新秀脱颖而出，显示出京剧后继有人、繁荣复兴的潜力。

河北梆子 河北梆子是梆子腔系统的一个支派。它是山陕梆子传入京、津、冀等地之后，受这些地区的语言、语音、欣赏习惯与风俗情趣的影响，逐渐演变而成的。天津及附近郊县由于具有地理位置、水陆交通、金融、商业和文化传统等方面的有利条件，一直是河北梆子活动的中心之一。特别是庚子年（1900）前后，在天津地区出现的新派（即卫派），影响更为广泛，很快成为河北梆子的主流，扩展到外埠各地。一百多年来，天津地区对于河北梆子的繁荣与发展，起了极为重要的作用。

咸丰十年（1860）前后，河北梆子在原属河北省现属天津市所辖之宝坻、武清、宁河、静海等地，已异常活跃，一些以娱乐为目的的子弟班遍布城乡，在天津也有深厚的基础，时人称它为秦腔大戏，主要演出于茶园。所演剧目，多承袭山陕梆子，如《五雷阵》、《杀宫》、《杀府逃国》、《大保国》、《临潼山》、《太平城》、《红逼宫》、《牧羊圈》、《借赵云》、《李陵碑》、《探母》等；其他象《杀狗》、《狄青借衣》、《汾河湾》、《秋胡戏妻》、《走雪山》等对儿戏，也逐渐时兴起来。

那时昆曲、高腔、皮簧腔等声腔、剧种，在天津也很盛行。梆子艺人广询博采，移植上演了《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》等一批皮黄剧目；搬演了《挑滑车》、《金山寺》、《铁笼山》等一批昆曲剧目；演出了《金钱豹》、《一枝花》等吹腔剧目和《百草山》、《探亲家》等其他声腔剧目。在当时天津的梆子舞台上，行当方面以老生为主；挂头牌的多为老生演员，花旦演员次之。在艺术表现方面，注重做工，讲求技巧。对于唱腔和念白，则不甚讲究。唱腔和音乐保持了山陕梆子的悲壮、激昂的特点，〔二六板〕作为声腔的基本板式，只是稍有变化。乐器伴奏也很简单，文场只有一把板胡，配上一根短笛，响脆的枣木梆子掌握着节奏，通常只要凑上三十人左右，即可完成一台演出。

杨柳青戏曲年画中的河北梆子剧目

















当时的天津，市区人口已近五十万，商贾云集，市场繁荣。随着经济的兴盛，人民群众对文化艺术的需求很是迫切。许多在天津贸易、经商的山西籍富商大贾，以至小本商贩，喜听乡音，愿看家乡的戏曲，于是，一些山陕梆子艺人便时常应邀来津。这些山陕艺人大多功夫精纯，造诣深厚，他们的到来，促进了戏曲艺术的交流，给当地的梆子以很深的影响。后来，河北梆子在天津兴盛起来，它不仅受到当地民众的喜爱，也得到包括山西商人在内的客居天津的外地人们的支持。因此，来津献艺的山陕梆子演出团体逐年减少，偶尔有零散艺人前来，也只是与河北梆子同台合演；山陕梆子在天津的地位逐渐被河北梆子取代了。在经济方面河北梆子有了可靠的支柱，这是它能够在天津很快兴旺起来的客观原因之一。

其次，清代同、光年间，天津城市人口骤增，其中有许多是在农村破产之后流入城市的农民。他们的生活贫困、悲苦，心中愤懑，而河北梆子有许多反映社会底层人物生活的剧目，迎合了这部分人的心理状态；而且，河北梆子词句通俗易懂，情节生动感人，音乐、唱腔激昂慷慨，富于反抗精神，从情绪方面引起这部分人的共鸣。因此，河北梆子在天津拥有大量来自农村的基本观众。另外，天津的文化艺术活动有悠久的历史和传统。由于这些有利的条件，河北梆子很快就在天津发展、壮大起来。

清同治四年（1865），在天津地区的宝坻县出现了永胜和梆子科班，这是据今所知天津地区第一家为河北梆子剧种培育从业人员的专业科班。此后不久，在天津及其周边现属各县，武清、宝坻、静海、宁河等地，又相继建立了德胜和、隆庆和、德顺和、裕泰和、同盛和、公顺和等许多梆子科班。这些科班以授徒为主，兼营演出，人员比较固定，流动性不大，往往都是由一家或几家财东筹资创办，聘请教师课徒传艺。学生大多数是贫穷人家不满十岁的少年，入科前由家长写下一纸字据，学徒期限一般是六年。这些科班的建立，对于河北梆子的传宗接代，乃至河北梆子艺术的发展，特别是在天津地区的发展，发挥了很大作用。它所培育出的艺术人材，如武清县大南望村德胜和科班出身的崔德荣（艺名灵芝草、人称崔灵芝），宝坻县永胜和科班出身的吴永顺（艺名小茶壶）、张云卿（艺名一盏灯）等，在河北梆子史上均占有相当的地位。这些科班出身的艺徒，也有的后来成为京剧名家。

河北梆子优秀人材的大量涌现，使河北梆子艺术达到新的水平，也促进了河北梆子在天津的更加兴盛。外埠的梆子艺人，纷纷到津问艺、献演，从业人员也逐年倍增。到光绪年间，天津的河北梆子队伍已相当浩大，一般能容纳几百人的饭庄、会馆，也时常演唱秦腔大戏。以演戏为主的茶楼在天津兴起后，河北梆子的演出场所得到进一步改善，梆子戏班也由“呆转儿”（一个戏班只占一个茶园）改为“活转儿”（戏班在各园流动演出）。在这一时期，河北梆子上演的剧目，较前大为丰富。就其内容看，以历史演义为题材的，如杨家将、岳家将、呼家将，薛家将等占有显著的地位；其他还有反映封建社

会阶级斗争的（如《杀江》、《串龙珠》），反映古代妇女生活的（如《秦香莲》、《王宝钏》），表现宫廷生活的（如《金水桥》、《打金枝》），以及表现农村生活风貌的（如《小放牛》、《挖蔓菁》、《教学》）等等。这些剧目从不同的角度表现了广阔的生活内容。许多武戏（如《伐子都》、《呼延庆打擂》等）也逐渐恢复演出。文武戏穿插，生动活泼。许多演员才能出众，功底厚实，技巧表演繁难，吸引了众多的看客。

这一时期，在天津的河北梆子从业人员中较为突出的，有生行的梁子健（老梁达子）、吴永顺（小茶壶）、梁宗旺（达子红）、刘长顺（京达子）、何景云（何达子）、魏联升（元元红）、李桂春（小达子），旦行的崔德荣（灵芝草）、冰糖脆、戛崩脆、訾桐云（小秃红），小生行的潘永真（赛吕布）、王永广（活吕布），净行的冯黑灯，丑行的任纪三（驴肉红）、张黑（张占福），以及琴师张国义（人称王八子）、刘长有等。一时人才济济，高手如云。光绪十三年（1887），北京瑞胜和班在天津金升园演出，老生有小茶壶，花旦有十三旦（侯俊山）、想九宵（田际云），青衣有金镶玉，武丑兼武二花有张黑，武生有黄月山，丑脚有驴肉红，强大的阵容，轰动津门，戏园门前被人群围得水泄不通，乘马车和坐轿来看戏的达官贵人，也只好在远处下车、下轿，步行入园。其他如何达子、小秃红等人演出，盛况也是如此。

自同治年间天津梆子艺人韩桂喜等人在上海唱红之后，光绪年间又有天津盛军小班田际云、水上漂、达子红等人蜚声于上海剧坛。其后，天津的河北梆子影响越来越大，京、汉、沪、哈、晋、鲁、苏、浙等地，争相来津以重金邀角。学艺于天津或成名于天津的河北梆子艺人遍游大江南北，他们在江南以上海为基地，往返于湖南、湖北、江苏、浙江、江西、安徽等地；在东北则以营口为基地，扩展到奉天、吉林、哈尔滨、黑河等地。清光绪十九年，宝坻县的永胜和科班三十余人，由教师张国泰率领南下，大本营设在上海，辗转于湘、鄂、苏、浙等地二十余年，并为当地培育了成批艺徒，传播了河北梆子艺术，扩大了河北梆子在江南的影响。出生或问艺于天津而在东北各地唱红的河北梆子艺人，更是不计其数。天津成了河北梆子集中、发展并向大江南北、东北各地流播的主要基地。

光绪中期，天津舞台上的河北梆子在艺术上开始发生变化。起初，一些应工老生行当的演员，根据个人嗓音条件和天赋才能、艺术修养以及对剧情、人物的理解，积极对原有声腔、唱法进行取舍增删，加工修饰，使河北梆子老生行当的声腔在渐变的过程中出现了新的流派。其中，最具有代表性的演员是何达子（何景云）和元元红（魏联升），他们所创造的老生唱腔，成为河北梆子历史进程中影响最为广泛的两大流派。这就是后人所称道的何派与元派。何派唱腔产生在先，它的主要贡献是加强了生行唱腔的阳刚之气，在行腔旋律上消除了旦腔的痕迹，使河北梆子生、旦行当从唱腔方面区分得更加严格。元派唱腔形成于何派之后，吸收有小茶壶、何达子等人声腔技法的优长，在传统唱

法的基础上加以变化，突出的特点是旋律的高低变化繁复，衬字行腔巧妙，以甜圆、俏美取胜。同时，这两大流派对原有板式进行了改造；演唱风格也有变化，华彩而凌厉，激昂而优美；音乐伴奏更加火炽、激烈、震撼人心。这两大老生流派在形成过程中，元派偏重于歌唱，并改变原来的一段唱词几道辙为一辙到底，演唱起来顺畅流利，听者易于接受，其旋律风格和调式色彩仍与旦腔保持着高度的统一性。因此，后来的女性老生演员学元派的居多。河北梆子的表演技巧原有深厚的基础，包括剧中人物的饰物（如帽翅、翎子、髯口、水袖、甩发、靴子等）、道具（如兵器、马鞭、大旗、手帕、扇子、盘、碗等），甚至人的面部器官（如眼、腮、口、牙、鼻等），演员在舞台上都能演出种种花样的绝技来。何派的主要成就除声腔之外，又认真地继承了这方面的优秀传统。例如何达子演《南北合》八郎跪城哭娘时，将三尺余长的甩发直立头顶，然后轻轻飘落下来的技巧，就一直被人称叹。

这些艺术表现形式的变化，受到广大群众的欢迎，使河北梆子的声誉更隆，连妓院的老板也纷纷延聘教师到院，传授妓女学演河北梆子。到光绪二十六年前后，天津已出现一些梆子女伶；其后女伶更加兴盛。在以后的三十年间，天津的女伶已成批涌现，著名的有姜巧茹、姜桂喜、李飞英、小兰英、金月梅、杨翠喜、王克琴（见图）、九丝红、小荣福、八仙旦、玻璃翠、李芬英、金凤仙、小翠喜、赵紫云、杜云卿、鲜灵芝、刘喜奎、张凤仙、张小仙、小彩玉、金玉兰、秦凤云、小香水、金钢钻、杜云红、杜云美、孙桂秋、苗素珍、云笑天、小满堂、小菊处、小爱茹等等。她们与男演员同台合演，有的擅演青衣、花旦、刀马旦，有的擅演老生、小生、武生，有的则是生旦兼工，文武皆能，经常演出于权仙茶园、绘芳园、中舞台、下天仙、丹桂、大舞台、第一舞台、广和楼、东天仙，以及后建的春和、北洋、新中央等戏院。民国四年（1915）年底，下天仙戏园办过一次八个戏班合演大义务戏，王克琴、小月英、沈飘香、金玉兰合作演出《小上坟》，称为四四《满台飞》。大轴由刘喜奎、王克琴与李吉瑞、吕月樵、薛凤池、杨瑞亭、小达子等合演四四《翠屏山》（唱梆子腔），女伶的影响较男伶更为广泛。



女伶在天津兴起之后，北京、河北、东北以及江苏、湖北等地争相到津邀聘。北京、上海、济南、青岛、营口、哈尔滨、奉天（今沈阳）等地很快成为天津女伶常来常往的演出阵地。远至海参崴（今苏联符拉迪沃斯托克）、伯力（今苏联哈巴罗夫斯克），自光绪二十八年崔德荣首演之后，河北梆子女伶经常到那里从事戏剧活动。民国十年，天津杨

柳青同乐班三十二名艺人到新疆组建了天利班，其中演员大多为女伶。此后数十年，该班一直活跃在新疆，为繁荣当地的戏曲艺术做出贡献。吕宋岛（隶属菲律宾）、库伦（今蒙古的乌兰巴托）也都留下过天津河北梆子女伶的足迹。

女伶的出现，为河北梆子增添了生力军，有力地推动了河北梆子艺术的发展，尤其是旦脚声腔音乐的变革最为活跃。女伶金钢钻首唱脍炙人口的〔悲调二六板〕、〔反梆子〕等新板腔；同时，〔大慢板〕、〔哭相思〕、〔十三咳〕等原有板式的丰富、改造，都源出于此时。这些女伶，大多能充分发挥女性声音脆亮、清晰、圆润的特点，使声腔更加委婉、美妙，在保持慷慨激昂的传统唱腔风格的前提下，糅进浓郁的抒情味道。在表演方面，身段、步法、指法更富于女性的自然、轻盈、柔美。化妆也较男性扮演女角更为细致，增添了舞台人物造型的美感。她们还与男性演员一道，对舞台使用的语音字韵进行了较大的改革，使之更加适应京津观众的欣赏习惯。

女伶兴起之后，在继承传统剧目和移植学习其他剧种剧目的同时，又在时装新戏的创作、演出方面迈进一步。宣统三年，女伶刘喜奎在天津结识了新剧活动家王钟声，接受了“改良戏曲、针砭时弊、移风易俗”的思想影响。不久，王钟声在天津牺牲，刘喜奎即与杨韵谱（还阳草）等人合作，排演了《黑籍冤魂》、《新茶花》等时装新剧。未几，天津的梆子舞台不断出现抨击黑暗制度、针砭时弊的剧目，题材也有较多突破，为河北梆子剧种表现广阔的生活领域开拓了新路。

从何达子、魏联升等人开始，到女伶的大量出现，河北梆子舞台艺术发生了不小的变化，令人耳目一新，逐渐形成了在各派河北梆子之中居于统领地位的新派。因为新派梆子萌发、成长于天津，人们统称这一新派梆子为卫派（因天津卫而得名，又因天津曾隶属直隶省，故亦称直隶新派）。

卫派梆子从一出现，即以迅猛之势控制了天津戏曲界的局面，凡能演戏的茶园、茶楼、庙宇、戏园，大多演的是卫派梆子。尚和玉、李吉瑞、薛凤池、郝寿臣等京剧演员，与何达子、魏联升、李桂春（小达子）、王克琴、刘喜奎等梆子演员合作演出，俗称“梆簧两下锅”（见戏单），也常是梆子压大轴。卫派梆子在天津的演出队伍之众多，号召之强大，影响之深远，均属空前。实力雄厚的京剧也有相形见绌之势，一些京剧演员转而向梆子演员请益，移植了一批河北梆子剧目。天津的街头巷尾，民众传唱卫派梆子之声不绝于耳。城乡学演卫派梆子的活动也蓬勃开展，并且出现了一些优秀的演出人材。以学元派成名的票友王金城，二十年代曾到日本灌制了许多唱片，红极一时；酷爱卫梆



子的马车夫张玉铭，后来也成了名演员。民国初建，一批又一批的卫派梆子艺人进京演出，以锐不可当之势席卷了北京剧坛，不仅冲击了称雄于京华的京剧，同时也冲击了与京剧对峙争胜的清一色男性演员的老派梆子，迫使在京的老派梆子艺人弃旧学新。北京的一些报刊载文惊叹卫派梆子“唱做俱佳，非今日皮黄所企及”，对卫派梆子女演员更是赞美不绝，称“男伶几无立足之地，此为秦腔之黄金时代”。《十日戏剧》报道：“刘喜奎在庆乐园，座价贵到大洋一元，可说是破天荒之戏价，而仍就是个十成满。”卫派梆子风靡京城，引起统治阶级的憎恶，他们以“有伤风化，危害社会”为由，于民国二年下令，禁止男女艺人合班同台，企图以此窒息女伶的演戏活动。于是，全部脚色由女性演员担任的坤班便应运而生，其中在天津影响最大、维持时间最久的是北京志(奎)德坤社(图为奎德社演出时装新戏《红泪影》剧照)。嗣后，又相继出现同德社、馨德社、复兴社等坤班，



但时间短暂，演出质量与社会影响远不及奎德社。与此同时，由于艺人们的抵制，禁止男女演员同台合作的禁令在天津并未实施。

女伶的兴起，促进了河北梆子的发展。但是由于天津城市的复杂性和特殊性，尤其是无数达官显贵、军阀豪绅、遗老遗少，以及地痞流氓、恶霸无赖这些邪恶势力对女伶的摧残迫害，迫使王克琴、杨翠喜、九丝红、小荣福、刘喜奎和一大批刚刚崭露头角的女艺人脱离了舞台生涯，使卫派刚刚兴起就遭到挫折。民国十一年，卫派梆子男性演员的代表人物魏联升，也被恶霸姚锡九残害于哈尔滨，这对于卫派梆子是一个严重的打击。就卫派梆子的艺术本身讲，女伶的出现也带来一些副作用。自女伶兴起，男性演员在一定程度上受到抑制，而女演员又多偏重唱功，缺乏基础训练，致使河北梆子原有的武功和特技，多有舍弃。由于过分地强调发展旦行艺术，其他行当则处于附属地位，使梆子戏路越演越窄。随着女演员演唱调门的升高，男性演员受生理条件所限，同台演唱时嗓音难免出现高而不美，有音无字，乃至高音撕裂的现象。由于以上原因，轰动一时的卫派梆子，从二十世纪二十年代开始，逐渐出现衰落的趋势。“九一八”事变后，天津市面萧条，人心惶恐，听戏顾曲者更是减少，河北梆子艺人不得不迁往各地乡村“跑帘外”；有的梆子艺人自感梆子剧种前途渺茫，改唱了京剧、评剧。曾几何时，天津浩大的河北梆子队伍，竟死走逃亡，所剩无几。女伶代表人物金钢钻也落入中华茶园，与什样杂耍合演。其余艺人，或书场计时收费，或撂地卖艺讨钱。剧种的不景气，使艺人的生活极端困难，终日疲于奔命以求生存，对艺术再顾不上推敲，甚至以低级趣味迎合观众，使梆子艺术大失民心。在天津剧坛，京剧

统治地位的日益巩固，评剧的声势日盛，对河北梆子冲击很大，更导致它一蹶不振。多少艺人呕心沥血培育起来的卫派梆子，到解放前夕，在天津已奄奄一息，几近灭绝的边缘。

1949年1月天津解放以后，党和政府对梆子剧种大力扶植，使解放前一直坚持在天津从事演出活动的河北梆子艺人们深受鼓舞。银达子、韩俊卿、梁蕊兰、柳香玉、葛文娟、金宝环、王玉磬、李化洲、杜义亭等，克服了人力不足、服装缺少的困难，很快就恢复了剧场演出。由于政治形势稳定，戏曲艺人地位提高，息影舞台多年的演员刘香玉、陈艳涛、云笑天、金玉茹等人，也都参加了演出。解放前已还乡务农或另谋生路的演员、乐师、箱倌，纷纷返津重操旧业。在不到一年的时间里，天津的演员从将近五十名增加到二百有余。起初是由剧场邀角挑班，班底按日雇佣，不久即由艺人自愿结合，先后组建了复兴、移风、益民、民主、云香等剧社，逐渐从以剧场为中心的组织形式过渡到以剧社为中心。这些剧社经常在各剧场轮换演出。这一时期，大多数艺人由于长期分散演出或中辍练功，复入天津舞台以后，在剧目的选择和舞台演出方面，精粗、雅俗参差不齐。但由于保持了本剧种朴实、炽烈的特点，观众还是相当踊跃。另外，来自解放区的演出团体，带来一批反映革命内容的新剧，几个河北梆子剧社都有移植。上演后，上座情况喜人。1952年10月，天津河北梆子演出团赴京，参加第一届全国戏曲观摩演出大会，韩俊卿主演《秦香莲》获个人表演一等奖。返津后在大舞台戏院汇报演出，反响强烈。此后，天津的河北梆子演出团体不断增多，并拥有一批受到观众喜爱的演员，如青衣行的韩俊卿、刘香玉、梁蕊兰、宝珠钻、金玉茹、张慧云、金香水、新钢钻、张美华；刀马花旦行的金小波、金宝环、刘金秀；老生行的银达子、云笑天、小翠云、李化洲、王玉磬；小生行的杜义亭；女武生红艳霞，以及琴师郭小亭、李寿山，鼓师王顺义等。在大好形势的鼓舞下，许多前辈艺人也焕发了青春。年近八旬的訾桐云（小秃红），1954年还登台演出。专业剧团的兴旺，也推动了业余演剧活动。在天津市区和郊区，建立了许多工人、农民业余河北梆子演出团体，不仅活跃了群众的文化生活，同时还为专业剧团输送了一定数量的艺术人材。1956年天津市戏曲学校建立，招收河北梆子学生六十余名，延聘有一定艺术造诣的老艺人任教。八个月后，这些学生即以十六出折子戏对外实习演出。1958年，天津河北梆子剧院建立，人员达到八百余名，尚有区属移风、复兴、民主、益民等剧团和嗣后建立的许多专业少年河北梆子训练队，全市从业人员总数超出一千三百名。王伯华、刘俊英、阎建国等优秀青年演员脱颖而出，河北梆子后继乏人的现象基本解决。同年，天津市由中央直辖市改为河北省省会。1959年元旦，拥有刘香玉、贾桂兰、赵鸣岐、郭景春等演员的河北省河北梆子剧院在天津成立。该院所属以李淑惠、李淑敏、齐花坦、裴艳玲、张惠云、路翠阁等为主要演员的青年跃进剧团同时诞生，更加壮大了河北梆子在天津的实力。昔日河北梆子在剧坛上所占

有的优势重新展现出来。

这一时期，河北梆子艺术本身也有了新的发展，先后出现了《母亲》、《党的女儿》、《南海长城》等反映现代生活的剧目，《荀灌娘》、《苏武》、《五彩轿》等反映历史生活的剧目，为河北梆子舞台增添了新的内容。《三上轿》、《窦娥冤》、《宝莲灯》、《杜十娘》、《陈三两》等许多传统戏，经过新文艺工作者与戏曲艺人的整理改编，思想性、艺术性都有了较大提高。在音乐、唱腔方面，文场的伴奏乐器从原来的三大件增加到十几件，丰富了艺术表现力。琴师郭小亭创作、改编的过门、曲牌，有利于烘托剧情和演出气氛，为各地同行普遍采用。新编历史剧《苏武》首创的男声〔反调二六板〕新板式，为丰富和发展男声唱腔提供了经验。在演出方面，由于实行导演制，一些传统剧目中所保留的情趣低下的台词和表演，得到比较彻底的清除，使河北梆子艺术朝着健康的方向发展。

在天津解放后的十多年里，天津的河北梆子剧团，多次赴华东、华北、东北、西北、中南等地区演出，受到当地群众的欢迎。1959年，天津河北梆子剧院小百花剧团进京献礼演出获得成功，国家领导人多次接见演出人员；梅兰芳、荀慧生等在报刊上发表评介文章，为河北梆子复苏欢呼。1962年，小百花剧团继在东北三省演出之后，再赴广东、广西等中南六省、区演出，受到当地群众的热烈欢迎。1960年，以张美华为主要演员的天津复兴河北梆子剧团，应内蒙古自治区政府的请求，调往呼和浩特市，组建为内蒙古戏曲剧院冀剧团。五十年代后期及六十年代初期，小百花剧团经常为来访的外国朋友演出。这些演出活动，扩大了河北梆子在国内外的影响。

但是，在天津出现的河北梆子复兴局面，持续的时间并不很长。1958年"大跃进"，队伍建设片面追求数量，新一代的补充缺少统一规划。1962年整顿剧团，又采取了"一刀切"、"大块拿"的方法，使一些有培养前途的中青年和有一定造诣的老艺人脱离了戏曲界。1963年开始，古装剧目绝迹于舞台。此后，天津的河北梆子事业受到了巨大的挫折。韩俊卿、葛文娟等造诣深厚、影响广泛的老演员惨死于"文化大革命"批斗之中；刘俊英、阎建国等年轻一代也被剥夺了登台演戏的权利。市内各区属剧团全部遣散，人员星散于工厂、农村；硕果仅存的河北梆子剧院也实行精简，降格为团。

在"文化大革命"中，天津的河北梆子工作者虽然处于高压之下，但一些有识之士并不甘心剧种沉沦。1969年，专业音乐工作者与部分老艺人联合组织了河北梆子音乐唱腔研究小组，以移植现代戏《红灯记》为契机，对传统的男声唱腔进行分析、研究，并尝试改革和创新。1972年，演出根据儿童故事改编的小武戏《渡口》，在艺术表现形式方面保留了本剧种原有的风格特色，又在表演程式上有较多突破。全国不少剧种和剧团学演了该剧。

然而，河北梆子工作者的这些努力，并不能扭转乾坤，"文化大革命"的冲击和重重阻力已经使河北梆子元气大伤。至"四人帮"垮台时，天津仅有一个河北梆子剧团，人

员不足二百名。1978年，《杨门女将》等古装戏虽恢复演出，但经过十多年的荒废，演出人员的水平已远不如前。此后局面又渐见好转，截至1982年，全市已恢复有河北梆子剧院所属两个演出团，一个区级剧团和一个县级剧团，从业人数也回升到四百多名。

评剧 评剧的发源地虽不在天津，但它的形成、繁衍和发展，都与天津密不可分。清光绪十一年（1885）张焘所著《津门杂记》，记载了评剧前身莲花落当年在天津演出的情况："北方之唱莲花落者，谓之落子……一日两次开演，不下十人，粉白黛绿，体态妖娆，各炫所长，动人观听，彼自命风流者，争先快睹，趋之若鹜，击节叹赏，互相传述。每有座客点曲，争掷缠头……。"这是截至目前所见最早记述评剧艺术在天津的文字资料。

清末在津流行的莲花落，有东路、西路之分。东路是指形成于唐山以及唐山东部附近诸县的莲花落；西路是指产生在宝坻、蓟县（今均属天津市辖），以及三河、通州一带的莲花落，当地人习称其为"蹦儿戏"。东西两路莲花落虽然同属于民间演唱艺术，在表现形式与风格方面有许多共同之处，但由于形成地域不同，所以在语言、音韵、音乐、腔调等方面又存在一定的差异。西路莲花落所用语音接近京调，唱腔、音乐以当地民间小曲、小调为基础；又因有一些原来坐科于梆子班的艺人改唱，使其声腔间杂有浓重的梆子腔旋律的韵味。所演剧目多为《杨二舍化缘》、《卖水》、《花亭会》之类。东路莲花落则使用冀东乡间方言字韵，唱腔除吸收一部分梆子腔调外，又糅进大量当地民间音乐，有强烈的唐山地方民间色彩。所演剧目，多从梆子、皮影、乐亭大鼓等移植改编，如《小姑贤》、《王二姐思夫》、《丁香割肉》之类。

光绪十六年前后，西路莲花落艺人人人乐、金叶子、挑帘红等人，已在津活动。光绪二十年前后，在津卖艺的东路莲花落班社为数众多。其中有乐亭县的崔八班、丰润县的孟光武班、魏庄子的赵家班，以及杨三发班、王大包子班，等等。当时，社会上层人物轻视民间戏曲，尤其是莲花落，更被视为鄙俚技艺。因此，无论是东路或西路莲花落班社，在津行艺均很艰难。当局多次禁演，艺人们也屡遭驱赶。这些班社在津期间，也只能在南市"三不管"、北开、老龙头、侯家后、河北大街等劳动群众聚居地，撂地或串妓院、下书场演唱。在这阶段，演员登场已有简单的彩衣和粗略的化妆，但基本上还保持着生活化的装束，如裙袄、裤褂、毡帽、布巾；以折扇、手帕为道具。演出形式也由两三名演员演唱单口、对口，扩大到多人演唱拆出小戏。光绪二十七年，成兆才、金鸽子、孙凤岗、孙凤鸣等莲花落艺人，分别率领东路莲花落班子进津，演出持续几年之久。西路莲花落亦有在津演出的。光绪三十四年，光绪、慈禧相继去世，清政府下令百日之内禁止娱乐活动，许多莲花落班子再次被逐出津。同年秋，成兆才、任连会、张德礼、杜之意、孙凤鸣等一批莲花落艺人，与宁河寨上（今属天津汉沽区）的张景会重组

班社名为京东庆春班（戏箱是张景会的），立志改革莲花落艺术。他们大量吸收梆子、皮影、乐亭大鼓的某些板式、曲调，挪用梆子的锣鼓谱、曲牌，仿照梆子、皮簧的演出形式，对服饰、化妆、表演等进行改造，并着手编写和移植新剧目，宣统二年（1910）年再次来津。其后，庆春班继续进行改革，于民国元年（1912）以后，又多次来津演出。民国二年、四年，直至民国六年，该班先后在晏乐、东天仙、马鬼子楼等茶园演出《斩窦娥》、《劝爱宝》、《杜十娘》、《王少安赶船》、《花为媒》、《回杯记》等一批新戏，并在戏单上标出了“京东庆春班平腔梆子戏”的名目，演出大受欢迎。尤其是旦脚月明珠的演唱，被称为“月明珠调”，在津风靡一时。与此同时，西路莲花落在津演出活动也未间断。因受平腔梆子艺人改革东路莲花落的启发，以刘子琢（柳叶红）、刘宝山为主的西路班，在艺术实践中也锐意革新，吸收梆子、哈哈腔的优长，使西路莲花落逐渐得到改进。民国四年前后，西路莲花落曾一度在天津剧坛呈现出繁荣的势头，与平腔梆子形成竞演的局面，但终因平腔梆子声势日隆，西路莲花落观众日渐减少，刘子琢、刘宝山班于民国五年散班。尔后，刘宝山等一部分艺人改入东路班；刘子琢率领其余艺人离津另寻出路。自此，西路莲花落在津声势日微，最后一个小班在勉力挣扎之后，也于二十年代末、三十年代初解体。

平腔梆子艺人，多来自唐山及周边各县，语言、音调和演出风格，有浓郁的冀东地方特色，因此，在津又有唐山落子之称。平腔梆子在群众中的号召力，扭转了社会中上层人士对落子戏的偏见，一些曾经鄙视落子的绅商富贾，也成为落子观众。前清遗老吕海寰看戏后赠送了“风化攸关”的匾额给戏班。唐山落子在津出现的兴旺景象，震动了侯家后、南市、河北大街等处的坤书馆。这些原来以女唱手演唱大鼓、牌子曲、皮簧、梆子招徕观众的场所，纷纷聘请落子艺人进馆教唱。于是，唐山落子成为坤书馆的一种演唱形式。渐后，一般清唱已不能满足看客的要求，女唱手便由演唱散段，发展到演唱小戏，直到成出大戏。坤书馆的营业，也逐渐改变为以演唱落子为主，有的竟改名落子馆（图为画家叶浅予所作落子馆演出速写）。这些女唱手为求生存，学艺相当刻苦，进步很快。后来在剧坛享誉的女伶李金顺、花莲舫、碧莲花、白玉霜、爱莲君、李银顺等人，全都出身于坤书馆。这批落子女伶的出现，对于日后评剧艺术的发展，产生了重大影响。她们在参加戏班以后，充分利用女性嗓音高亢、纤细、甜润的有利条件，行腔自然，没有男旦演唱时勒挤、音嘶之弊，形态动作都较男旦细腻自然，使舞台人物造型富于美感，为评剧表演艺术增添了魅力。



在评剧形成时期，女演员的代表人物首推李金顺。她将

大鼓的唱法、腔调糅合在评剧唱腔里；还根据人物的思想感情，创造出高亢粗犷、刚劲奔放，而又能发挥女性声音优美、甜润特点的唱腔，同时突破了上下八小节的格式，使唱腔活泼多彩，大大丰富了评剧唱腔的表现力。在表演上，她注意人物的身份和行动的目的，改变了当时舞台上旦脚用固定程式来表现各种不同人物的表演方法，也改变了过去只重唱工，忽视做工的现象。她创造的刚劲、爽脆的京音念白，为旦脚开辟了一条新路。在评剧的器乐方面，她增加了笙、琵琶、三弦等伴奏乐器，改变了早期评剧只用板胡、二胡、笛子、唢呐四大件伴奏的现象，增强了音乐效果。这一时期，在李金顺和同伴们的努力下，评剧艺术大大地向前迈进了一步。她的唱腔，后被人称为“李派”。

女艺人兴起后，评剧的剧目和题材得到进一步扩大和丰富。在从其他剧种改编移植剧目的同时，又创作出许多时装戏，如《爱国娇》、《满洲里》、《黑猫告状》和《枪毙驼龙》等。其中李金顺演出的《爱国娇》，在宣传爱国思想上，起到了积极作用。

民国四年至民国十七年，评剧班社不断增加，在天津从事演出活动的大小班社不下十几个，著名的有凤鸣戏社（南孙家班）、警世戏社头班、警世戏社二班、警世戏社三班、洪顺戏社（北孙家班）、复盛戏社、山霞社、元顺戏社等。其中警世戏社头班、元顺戏社和由关外进津的复盛戏社影响最大。民国十二年，警世戏社头班在天津晏乐茶园演出，前清遗老吕海寰对演员说：“你们的戏有评古论今之意，你们是评论大家，应在平字旁边加个言字，叫评戏，比叫落子或平腔梆子好。”警世剧社觉得此名既大方又富有寓意，采纳了他的建议，以后就称为“评戏”了。在此期间，李金顺三次“闯关东”(到东北各地演出)，东北也陆续涌现出一批女艺人。民国十四年，由高景山主持，以芙蓉花、花小仙、何翠仙、辛俊德为主演的复盛评戏社，首次由东北进入天津，在北洋茶社（东北角）演出，活跃在天津舞台上达两年之久，颇有影响。民国十七年，复盛戏社再次由安东（今丹东）进入天津，首演于法租界天祥商场四楼新欣茶园，演出的剧目有《花为媒》、《桃花庵》、《因果美报》、《马寡妇开店》、《老妈开嗙》等，日夜两场，场场客满。后移南市第一舞台，以《王少安赶船》和《花为媒》打炮，声誉更振。他们在服装、化妆、道具、表演等方面不断改进，在表演中加带彩头（如箱中出鬼)，很受欢迎。同年，天天舞台的评剧班，加强和扩大了阵容，升平戏院和聚华戏院，也改为专演评剧的戏院。这年八月，天津《益世报》刊有一则天乐戏院的启事：“本园特约男女名伶百余人，在法租界劝业场六层楼，每日开演评戏，凡有益于社会世道，移风易俗之剧，风雨无阻。园内宽敞，空气流通，坐位舒适，戏价低廉，实为津埠空前唯一之大评戏剧场地，各界女士盍光临一观。”天津新明大戏院是一座拥有一千多座位的戏院，过去专接京剧名角，二十年代末也接评剧班社入该院演出。演出场所的增多和升级，为评剧的发展和繁荣提供了更为优越的条件。

二十年代末和三十年代，天津先后又涌现出刘翠霞、白玉霜、爱莲君、李银顺、李

宝顺、朱宝霞、李宝珠（老)、金灵芝、花月仙、花玉兰、钰灵芝、爱令君等一批女艺人。民国二十年"九一八"事变，日本军国主义侵占东北后，东北的许多评剧班社、艺人也纷纷进关，云集天津。民国二十二年，在东北被迫息影舞台的李金顺，也回到天津。天津和东北的评剧艺人在演出中形成了艺术竞赛的局面，使评剧在天津进入一个兴旺发展的新阶段。这批女艺人在艺术实践中，对评剧的表演、唱腔和唱法，纷纷进行新的探索和改革。她们结合个人嗓音的特点，扬长避短，自出机杼，新编唱腔，新创板式，使评剧旦脚的声腔形成多种不同的演唱风格。这期间具有代表性的演员有刘翠霞、白玉霜、爱莲君和喜彩莲。她们所创造的旦行唱腔，成为评剧史上李（金顺）派之外最有影响的流派，即所谓"刘派"、"白派"、"爱派"和"喜派"。刘派采用高弦高唱，行腔在高音区回旋，时常波澜起伏、急流直下，并缩短音程，使唱腔婉转舒畅。爱派采用高弦低唱，行腔在高中音区回旋，加装饰音，唱腔的跳跃性大，俗称"疙瘩腔"，宛如在卵石层铺的溪涧中的涓涓流泉，轻俏玲珑，而节奏铿锵。白派采用低弦低唱，行腔在中低音区回旋，唱腔的节奏徐缓，委婉曲折，深邃凝重。喜派则与刘派大同小异，由于她创造出〔静板〕、〔清板〕和半说半唱，真假嗓相结合的演唱艺术，形成了舒展流畅的独特演唱风格。

这批女艺人各自组成班社，在天津轮流演出。其中影响最大的要算刘翠霞的山霞社。当时报载："刘翠霞数年来，评戏坤伶中算得首屈一指。""近年来，在北洋、国民、天宝等戏院，每当演出，皆告人满之患，成绩颇佳。"这一时期，各班社争演新戏，尤以白玉霜和喜彩莲、刘翠霞形成鼎足之势。民国二十五年春节，由山霞社主事人李华山主办评剧名艺人大合作，有芙蓉花的《枪毙驼龙》，朱宝霞的《麻疯女》，李金顺、金灵芝的《珍珠衫》，刘翠霞的《雪玉冰霜》等。刘翠霞被评选为"评戏皇后"。当时，天津的许多大、中、小戏园及茶园，几乎都有评剧演出。据天津报载："自津变（指便衣队之乱）发生以后，全市各戏院除劝业场之天华景一家照常演戏外，鸿记舞台亦约李银顺等演出蹦蹦戏，每座亦售两角，当 11 月 27 日风声正极紧之日，曾往一观，居然满座……。""近日评戏一天盛一天。白玉霜、刘翠霞等等概称女皇后的实不可数计……，坤伶人才层出不穷，直可以压倒秦、黄。"三十年代中叶，有一批京剧演员（如武生关雁侬、刀马旦郭兰春等）加入评剧班演出，后来一批文明戏演员，如旦脚红牡丹也改演了评剧。评剧在不断吸收其他剧种的艺术营养，扩大自己的演员队伍。刘、白、爱、喜等人，除演出传统剧目外，都积极排演移植、改编或新编的剧目。她们邀请一些文人为其编写新戏，这些新剧目，为她们各自艺术流派的形成，起到了推动作用。这一时期，从京剧、河北梆子、皮影戏等移植改编的剧目有近百出，时装剧目也不断增加。这些戏有文有武，从不同的角度反映了古代和现代的广阔社会生活。

天津的评剧蓬勃发展，外省市也纷纷来津邀聘班社去演出。天津的评剧班社曾先后去北京、沈阳、哈尔滨、长春、丹东、大连、济南、青岛、烟台、南京、上海、无锡、

苏州、武汉等地。民国二十四年，爱莲君领衔的爱莲社首次进入上海；随后，白玉霜与钰灵芝、爱莲君也赴沪演出，不分名次，互相配戏，受到上海观众的欢迎。在这以后，许多评剧艺人，相继赴沪，上海的许多剧场被评剧所占据；她们在上海演出两年之久，上演剧目达百余出。民国二十五年，白玉霜还在上海拍摄了中国第一部评剧影片《海棠红》。

评剧的伴奏乐器，随着评剧的发展也在不断改进和丰富。到了三十年代，文场增添了月琴、南弦子，及经过改制的京二胡，采用了南梆子，取消了笛子和唢呐。尤其是原唱〔大悲调〕时，用头号唢呐伴奏，音调虽然苍凉激越，但文场吹奏极为吃力，因此刘翠霞首先取消唢呐，改用大弦伴奏，乐师们托腔就更灵活自如。另外，名角采取专用琴师，更进一步促进了演员与琴师的合作，既便于编制新腔，又利于演唱与演奏的更加和谐。在评剧发展的这几十年中，著名的鼓师有任善庆、夏子刚、杨春林、杨和尚、马金贵、张福堂、龚万才、刘清选、张宝忠等；著名的琴师有杨树永、信海元、王玉山、熊永明、赵仙舟、岳春林、张凯、赵跃庭、郭少田、焦三、王秀峰（五十斗）、胡玉海、焦铁俊等。

正当评剧蓬勃发展之际，爱莲君、刘翠霞、白玉霜相继去世，使天津评剧受到一定损失；然而大批后起之秀从三十年代末、四十年代初已先后在各戏院挑班演出，如鲜灵霞、小白玉霜、新翠霞、花月仙、爱令君、朱宝霞、郭砚芳、筱玉芳、筱俊亭、小月珠、莲小君、王素秋等。她们在演出中，自然地又形成了艺术竞争的局面。其中突出的如鲜灵霞、新翠霞、小白玉霜、爱令君、花月仙、莲小君等，在艺术实践中各自继承了李、刘、爱、白等派不同的演唱风格，并不断地丰富和完善自身的表演艺术；同时在继承传统剧目的基础上，也改编、移植、创作了一批古装剧目和新的时装戏。这些剧目的出现，不仅进一步丰富了评剧的演出剧目，也进一步丰富、发展了评剧旦行的表演艺术，创出不少新腔，使评剧的演唱艺术更加丰富多采。同时，许多优秀男演员如刘宝山、赵良玉、张德福、刘兆祥、孔广山、杜洪宽、小月樵、刘小楼、李福安、单宝峰等，在男声唱腔上也不断进行丰富、创造，推动了评剧生行艺术的向前发展。（图为四十年代街头出售的评剧剧照画片）

在四十年代日本侵占天津时期，由于政治经济以及敌伪高压统治等原因，一些内容荒诞、恐怖、低级、庸俗的剧目也曾在评剧舞台上广泛流布。这时期应该特别一提的是王律痕主持成立的评剧改进社，全社一百余人，演员除王律痕外，还有筱俊亭等；他们排演了《竹报三喜》、《攀弓

带》、《七人贤》等一批新剧目。虽然终因营业不景气而停演，但终究是付出了一定的努力。另外一些戏班则采取大合作的方式，以加强阵容来支撑局面。

民国三十四年日本帝国主义投降后，天津评剧艺人欢庆祖国的光复。息影多年的李金顺二次出山，与李福安搭班演出。民国三十五年，评剧在天津再度出现高潮。国民、天升、北洋、天宝、新中央、升平、群英等许多戏院都上演评剧，并且经常变换演出形式，组织大合作演出，影响颇大。但在不久之后，国民党发动全面内战，社会经济日见崩溃，物价飞涨，民不聊生，戏曲事业又遭到严重打击。有些评剧艺人，迫于生计，不得不兼作小买卖或弃艺务农，以求温饱；有的到乡镇跑“帘外”，终日奔波，艺业荒废。也有许多评剧艺人坚持在天津舞台上演出，其中有小白玉霜的再雯社，喜彩莲的莲剧团，芙蓉花班，花月仙班，花迎春班，郭砚芳班，鲜灵霞班，小月珠班，筱玉芳班，李文芳班，新凤霞班、喜彩苓、爱令君班，花玉兰班，苏月娥班，郭小楼班，筱俊亭班，小灵霞班，吴佩霞班，碧艳霞、碧艳燕班等二十几个班社。民国三十五年，以艺人刘小楼领衔的正风评戏社在津成立。该社阵容强，脚色齐整，演员通力合作，争演新戏目，如《梁红玉》、《潘金莲》、《李三娘》及刘小楼改编的《杨乃武与小白菜》等，颇受时人欢迎。此外还有二十来个小班社活动在谦德庄、鸟市、北开、地道外、新三不管、小王庄等地的小茶园、茶社、戏棚子中。但是，这时的所有评剧班社，只能是勉强维持生计，对于评剧艺术的发展已没有多少强大的动力，也未见再出现多少有思想深度的新编剧目。

1949年1月15日，天津解放。从2月21日起，市内四十多个评剧班社恢复剧场演出。

同年4月，天津市军事管制委员会文艺处，领导评剧艺人建立了自己的群众组织——“天津评剧改革会”，并决定正风剧社为剧艺改革的重点，首先抓紧评剧班社的体制改革。不久，市内二十多个较为大型的评剧班社，先后废除了剧场邀角挑班、班底按日雇佣的包银制。艺人们自愿结合，成立了正风、进步、民艺、艺文、联合、捷化、新华、前进、火花、进化、团结等共和班，并以剧社为中心在固定剧场演出。此间，新文艺工作者作为骨干充实到各班社，对评剧工作进行了一系列的组织整顿和艺术改革。1953年5月，正风剧社改为国营天津市评剧团；进步、民艺等剧社于12月改为民营公助剧团。这些剧团普遍建立了共产党、青年团组织，加强了思想政治工作，彻底废弃了业主制，同时在业务组织上建立了导演制。由于政治形势稳定，经济状况好转，艺人有了社会地位，于是，一些解放前流散到外地和改行的演员、琴师，陆续返津重操旧业。天津评剧艺人由五百多名骤增到一千多名。

各剧社在“改革旧戏，大演新戏”政策的指引下，清除了一些色情的以及宣扬封建迷信的剧目和淫秽丑恶的舞台表演，使得评剧舞台面貌一新。从1949年初，到1950年9月天津第一届文化艺术工作者代表大会开幕，市内各评剧社配合解放初期的镇压反革命、

抗美援朝、取缔妓院、颁布婚姻法等政治运动，先后编演了《九件衣》、《九尾狐》、《枪毙袁文会》、《四劝》、《王秀鸾》、《烟花女翻身》、《小丈夫》、《巧儿团圆》、《汉城英烈》、《刘胡兰》、《一贯道》、《乌鸦告状》、《祥林嫂》等六十多出新戏。这些剧目，大多紧跟形势，宣传政策，突击排演，发挥了评剧接近生活、通俗易懂、反映现实迅速的优长。坚持创作演出新戏，以正风剧社最为显著，中央文化部曾授予有“改革先锋，推陈出新”评语的锦旗。1950年10月1日该社应文化部之邀，前往北京演出新评剧，并藉此同北京艺术界人士交流戏曲改革的经验。

1950年底全国戏曲工作会议和1952年第一届全国戏曲观摩演出大会，对天津评剧艺术的发展，起到了促进作用。此后，天津市文化局建立了剧目组，开始了有系统、有计划的挖掘、审定、丰富上演剧目和艺术改革工作。在“百花齐放，推陈出新”文艺方针指引下，新文艺工作者与评剧艺人合作同挖、同审、同改、同编剧目，使糟粕得到剔除，精华得到发扬。一些被埋没的剧目，获得了新生。传统剧目《杜十娘》、《刘伶醉酒》、《茶瓶计》、《井台会》以及新编历史剧《香妃传》、《卓文君》等三十多出剧目相继上演。

1954年1月，天津市第一届戏曲观摩演出大会开幕。评剧《妇女代表》、《刘伶醉酒》、《井台会》获演出奖，《妇女代表》、《杜十娘》获剧本奖，评剧演员鲜灵霞等二十余人分别获个人表演一、二、三等奖。大会期间，许多早期评剧艺人参加演出，受到欢迎。此后，天津评剧演出团体不断增加，并且促进了工矿、企业、农村业余评剧活动的兴盛。

这一时期，天津评剧艺坛拥有了一批深受观众喜爱的演员。如鲜灵霞、新翠霞、六岁红、筱玉芳、李文芳、莲小君、王素秋、羊兰芬、小月珠、小花玉兰、小鲜灵霞、王鸿瑞、单少峰、孔广山、李福安等。

1956年，天津市评剧团赴朝鲜民主主义人民共和国演出，带去了《牛郎织女》、《炼印》、《茶瓶计》、《井台会》等剧目。《牛郎织女》被朝鲜电影制片厂拍摄成大型舞台记录片



（上图为天津市评剧团在朝鲜留影）。归国后，该团又多次巡回演出于华东、华北、中南、东北等地区，广泛地传播了评剧艺术。

1957年，天津市评剧团按照中央文化部全国戏曲剧目会议精神，鉴定演出了《珍珠衫》、《雪玉冰霜》、《盗金砖》、《马寡妇开店》等一批李金顺、刘翠霞、白玉霜、爱莲君等各流派的代表剧目。此举为继承和发展流派艺术起了一定作用。此时，市内一些评剧团上演了《枪毙小老妈》、《杀子报》等一些宣扬封建迷信、色情、恐怖的坏戏，给天津评剧艺术带来了不良影响。

1958年，天津市评剧团和进步评剧团、民艺评剧团合并，组成天津市评剧院。下设以鲜灵霞、六岁红为主演的一团（确定演出传统戏为主）；以新翠霞、筱玉芳、李文芳、莲小君、羊兰芬为主演的二团（确定演出现代戏为主）；以小花玉兰、小鲜灵霞为主演的青年剧团以及少年训练演出队。全院共有演职员三百余人。连同艺文、联合、火花、塘沽、武清等评剧演出团体，天津评剧从业人员共有一千五百多名。

1958年，举行了现代题材戏曲联合公演。此后一段时间，天津市评剧院和各评剧团的创作人员下厂、下乡，深入工农，创作和排演了大量现代戏。其中比较优秀的有《张世珍》、《鸿顺里》、《爱情》(《姐儿俩》)、《渤海怒涛》、《红珊瑚》、《青春之歌》等。此间，各团编剧、导演、音乐、舞美等也都建立了专职队伍，使演出质量得到提高。但是，由于有成就的演员过于集中，演出面狭窄，使不少演员无戏可演；乐队编制过于庞大，演员唱腔被乐器声淹没；舞台道具采用实景过多，限制了演员表演；许多剧目演出太少，没有保留下来。这一时期，评剧一团先后演出了改编剧目《包公三勘蝴蝶梦》以及重新整理的传统戏《宝龙山》、《回杯记》、《花魁》和移植剧目《二度梅》、《小忽雷》等，观众上座率较高，形成一时之盛。其中《包公三勘蝴蝶梦》拍成了电影。天津评剧院少年训练队于1960年"六一"儿童节演出了大型儿童剧《刘文学》，引起反响。1961、1962年间，天津评剧院又一度恢复传统剧目三十多出，如《花为媒》、《豆汁记》、《劝爱宝》、《刘翠屏哭井》、《李香莲卖画》、《打狗劝夫》等。评剧院少年训练队还由张福堂、宋树芳、刘兆祥、李宝顺等合作传授了西路评戏《借女吊孝》，并在中华剧场公演，达到建国后恢复上演传统剧目的高峰，从而使天津评剧界不同风格、不同流派的演员的技艺得以发挥。1960年前后，天津戏曲队伍的建设片面追求集中，新一代的补充缺少统一规划。1962年整顿剧团时，又采用了"一刀切，大块拿"的方法，砍掉和输送出许多评剧团。此后不久，又提出"以现代戏为纲"的口号，出现了《邢燕子》、《金凤朝阳》、《全家红》、《巧遇记》等配合形势的剧目，此风一直持续四年之久。1964年以后，传统剧目绝迹舞台，失去了一大批评剧观众。

1966年"文化大革命"开始，全市仅存的一家评剧院也屡遭清洗，演职员仅剩二百多人，并降格为评剧团。许多老演员横遭摧残，被剥夺了演戏的权利。鲜灵霞被批斗致

瘫，卧床不起。经过这场浩劫，天津评剧事业陷于绝境。

中国共产党的十一届三中全会以后，天津评剧院恢复建制。在老演员的带动下，一批中青年演员成长起来。此间，《花木兰》、《杜十娘》、《杨三姐告状》、《祥林嫂》、《包公三勘蝴蝶梦》等优秀剧目恢复演出，深受观众欢迎。经过四年的努力，天津评剧艺坛又出现了一批新秀。这一阶段，创作和演出了《包贵查街》、《桃李梅》、《描金柜》、《费姐》、《闺女大了》、《大沽遗恨》、《双烈女》等剧目。

北方越剧　北方越剧派生于南方越剧，只是以北方语音念唱。自1952年出现在天津，先后存在了十七、八年之久，曾拥有相当观众。北方越剧的从业人员，大多来自1949年1月天津解放后一度存在的清音社和小型活词剧团。清音社在1951年高峰时期，从业人数曾达千余人。他们或来自建国后已被取缔的行业，或为过去走街串巷的流散艺人。其演出场所，是当时尚被允许存在的歌厅、舞场及某些茶社。小型活词剧团的成员，情况则更为复杂。演员多是自由结合，在茶社或偏僻街巷的小型戏院演出活词话剧、歌剧及评剧等。当时这类剧团约有三十多个。为谋衣食，剧目内容及表演多有迎合低级趣味，庸俗不堪之处。又由于收入低微，剧团及其成员聚散分合亦极频繁。

1949年至1950年间，天华景戏院曾两度由上海邀来越剧团演出，颇受天津观众的欢迎。惜津人不谙南方语音，由此启发了当时天津某些小型剧团的业务思路，遂拟试以北方语音演唱越剧。1952年，群星歌剧团率先试演《梁山伯与祝英台》，由季友梅谱曲十三支。它既有别于原越剧曲谱，又有较浓的越剧旋律特色，因而取得了较好的演出效果。其后诸小型剧团群起效仿，这一演出形式遂逐渐为津门群众所接受，“北方越剧”得以定名。

1950年天津市文化局建立后，经过调查研究，对清音社和小型活词剧团逐步采取了一些管理措施，同时，各清音社和小型活词剧团亦不断自行分化和重新组合。到1954年时，已仅存互助、群星、红云、红艺四个剧团，并分别划归四个区文化科直接领导。这四个剧团，当时已全部改演北方越剧。(图为北方越剧《拷红》剧照)“文化大革命”前夕，其中三个剧团已被解散。仅存的互助北方越剧团，也于1970年2月被撤销，北方越剧遂告消亡。

北方越剧基本上采用越剧剧目，袭用越剧的唱腔板式。在移植或自编的剧目中，对唱腔、音乐也曾作过一些探索。如在《苦菜花》、《家》等戏的唱腔中，即曾结合剧情，谱写了一些较为高昂的旋律，甚至借用京剧的“拨子”，落板再回到越剧原有的板式。在演唱越剧传统剧目时，由于

是用北方语音发声，有时显得不够贴切。同时因男女同台演唱而产生的音域方面的矛盾，也没有得到有效的解决。北方越剧的乐队，大体是七、八个人。初时只有主胡、月琴、秦琴、小三弦、笛子等乐器，后逐步增加了副胡、二胡、大胡、洋琴、中阮、大阮、笙、唢呐等。排演现代戏时，偶尔兼用小提琴等西洋乐器。武场则如京剧。

天津曲艺剧　天津是北方曲艺的发祥地，清咸丰、同治年间（约1851—1874），有"彩扮莲花落"、"彩扮十不闲"及"拆唱八角鼓"等演出形式出现，其中"拆唱八角鼓"全唱牌子曲，建国后的天津曲艺剧对它有所借鉴。三十年代，天津曲艺演员为谋生计，也曾偶尔反串演出京剧，以演玩笑戏为多。后来又曾反串话剧。这种反串演出，以相声演员为主要脚色，结合其本工特点，发挥了"说学逗唱"的特长，训练了曲艺演员的戏剧表演技能，积累了戏剧表演经验。天津解放后，民营的红风曲艺社曾配合当时的民主改革，排演了《恶霸袁文会》，1952年又排演了《检举》。《检举》一戏，剧中脚色由各曲种演员分别担任，并各以其本工曲种来参加演出。京韵演员唱京韵大鼓，单弦演员唱单弦的曲牌，坠子演员则演唱坠子；相声演员扮演饭庄跑堂的伙计，在资本家设宴"款待"国家干部时，以"贯口"来报菜名；民间戏法的艺人，则在台上变出整桌酒席。剧中有说，有唱，有表演，但以逗笑为主。演唱的曲调纷陈，并不谐调。表演形式仍属"彩扮相声剧"性质。

1952年，天津市曲艺团排演了宣传婚姻法的《新事新办》。这个戏，在曲艺剧的演出形式上做了新的尝试和探索：演唱的曲调，统一为单弦牌子曲；采用了分幕分场的编剧方法；增加了布景和油彩化妆；伴奏上增加了〔前奏曲〕、〔幕间曲〕，吸收了河北梆子过门用的〔海青歌〕，并间以武场配合伴奏。使曲艺剧面目一新，受到广大观众的赞许。同年10月，《新事新办》赴北京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获得了演出三等奖和戏曲音乐一等奖。至此，天津曲艺剧正式定型。其后，又曾陆续排演了《柳树井》、《技术员来了》、《赵小兰》、《罗汉钱》、《葡萄烂了》等剧。1954年，曲艺团确定了以演单场节目为主的方针，曲艺剧遂逐渐辍演。但某些区级曲艺演出团体及业余群众曲艺组织，仍在继续排演曲艺剧，在形式上多为唱牌子曲的"单弦戏"和"彩扮相声剧"的混合体，以唱为主，辅以滑稽诙谐的对白。

天津曲艺剧采用的单弦牌子曲，约有五十多个。伴奏乐器以大三弦为领奏，辅以琵琶、南弦子、大阮、四胡、二胡、坠胡等。打击乐以南梆子司节奏。其他如堂鼓、花盆鼓、小锣、大锣、铙、钹等，多在前奏曲、幕间曲中使用以烘托气氛，此外很少使用。

曾参加过曲艺剧演出的曲艺演员有石慧儒、常宝霆、筱映霞、马书麟、王佩臣、赵佩茹、常连安、陈亚华、新韵霞、白全福、苏文茂、骆玉笙、周文茹、阎秋霞、张伯扬等。

文明戏　天津的文明戏，是在戏曲时装新戏的基础上又借鉴、吸收了刚刚兴起的"新剧"（话剧）的一些写实手法，产生的一种新的戏曲艺术形式。它在天津存在了约三十余年，最早出现约在民国四年（1915）前后。当时，天津聚华戏院（原为落子馆）经理朱寿山及以后的大观楼戏院经理张少甫，曾组织了最早的文明戏演出。那时尚无文明戏正式班社，从业人员聚散不定，有三、五人即可凑成一出戏活词演出。文武场可多可少，有时一人身兼数职。每出戏的演出时间，长者不过一个多小时，因此前边须加演京剧或什样杂耍(曲艺)。这一时期的主要演员为朱侠影。他不但会唱京剧、河北梆子，而且对当时南开学校演出的新剧，也每戏必看，并多次参加南开学校新戏的排练活动。民国九年，朱创办了警世社(后改名警钟社)。他掌握住观众对文明戏趋之若鹜的动向和审美心理，加之本人又有一定文化，擅编剧本，能根据时事新闻、连环图画、民间传说及相声故事编撰成戏，迅速以活词上演，演出又以滑稽打闹为特色，因此警世社刚一成立，便深受群众欢迎，使他和剧社声名大噪，并推动了整个文明戏的发展。警世社的代表性剧目有《玻璃恨》、《戒毒大观》及一批多种题材的滑稽打闹戏。

警世社的走红和文明戏的日见风行，吸引了原在北京演出文明戏的某些演员和班社纷纷来津。民国十三年，北京新剧演员金仿古、朱孤雁（均受王钟声、刘艺舟等培养）等人到天津大罗天戏院演出了文明戏《高丽亡国》、《宦海潮》（由戏曲时装新戏移植)等。不久，又吸收天津籍演员王慧影、英雪艳和金痴佛等人参加。同年，北京鸿萃堂新剧社在社长筱鸣钟及主演张笑影率领下，露演于天津聚华戏院。主要剧目有《乔太守乱点鸳鸯谱》、《锯碗丁》、《妓中侠》等。锋芒初露，即赢得观众称道。民国十四年，北京旗人关菊隐率领义拂社来津，参加新世界戏院开业演出。自此，三年未易其地，日夜不辍。后招收津人张笑声为徒，并吸收京剧演员陈玉秋入社，更是锦上添花。它的武打戏较多，武生是少林派的武术里手毛鸣义，上台开打，真刀真枪，惊险热闹。义拂社的拿手剧目有《夜度恶妇人》、《人面兽心》、《夕阳惨泪》、《王六姑娘》、《煤筐奇案》等。民国十七年，王慧影在天津自己成班名正轨社，后又吸收旦脚演员红牡丹参加，阵容更加整齐。王慧影的表演比较接近话剧，他不采用京白和戏曲语言，而是采用普通生活语言。虽有文武场，但唱段很少，甚至将唱词全部改为道白或贯口。当时观众称之为天津文明戏的"南派"，意即受南方新剧的影响。这个社上演的清装戏不扎辫子，以示反满，如《乾隆下江南》中的乾隆，即着清装而无辫。代表性剧目有《红杏出墙记》、《二孤女》、《一瓶白兰地》、《死后明白》、《吸毒镜》等。民国十九年，北京鸿萃堂新剧社改名为益世社，继续在津演出，因为成员几乎都是旗人，故演出以清装戏为主，如《井泉遗恨》、《榴花新梦》、《清宫艳史》、《毒婿计》、《绣囊计》、《张文祥刺马》等。张笑影饰演旦脚，气质雍容华贵，有人誉其为"文明戏的梅兰芳"。他擅裁剪缝纫服装，在天津曾制作一件软缎旗袍，大红底色，五彩云头镶边，前脸绣一完整凤凰，凤头高扬，彩尾铺胸，在灯光掩

映下娇艳无比。这一式样，竟很快风行于天津上层社会，成为时髦品。民国二十年，北平同德坤剧社成立后即来津，演出于北洋戏院。主脑刘荣森(刘荫庭)、刘荣萱（刘荫庭之弟)、常月樵(专司编剧)。主要演员有张蕴馨、盖荣萱、刘又萱等。它的成员，大多源出于以演时装新戏著称的北平奎德坤剧社。舞台演出系定词。在表演上比奎德社的时装新戏更加自由，更加游离于传统戏曲的程式；在唱腔上，也越出了旧的范式，如加进了“五音联弹”。有的戏如《雷雨》、《日出》等无唱，但有乐曲，以乐器伴奏。其演出剧目，大部分和其他文明戏剧社相同，故时人也以文明戏称之。其演员多是京剧、河北梆子门里出身，受过严格的基本功训练，且系坤班，加之刘荫庭管理严格，故作风正派、严谨。剧目以正剧为主，如《情天恨海》、《人道》、《春阿氏》、《空谷兰》、《啼笑因缘》、《苦果》、《梅玉配》、《孝友泪》等，都久演不衰。民国二十二年，创建警世社的朱侠影逝世，但其弟子筱侠影（原名杨麟芳，天津人）已能继承老师衣钵，独立挑班，演出仍以滑稽见长。民国二十三年，筱侠影应日本宝丽唱片公司邀请，与张笑声等赴日本灌录了十部文明戏唱片。筱侠影被日人誉为青年艺术家、滑稽大师。常演剧目有《儿女风尘记》、《真情与薄情》、《贫女泪》、《慈母泪》等。

在此期间，天津本地还有一些为时较短的文明戏剧社。如在民国十二年即已成立的曙光社，曾演出了《年羹尧》、《孽海花》、《钗光剑影》、《渔家女》、《侠女伶》、《哀弦泣豆记》等一批剧目。民国二十年曾在天津舞台演出过的育德菊芳社，为时不长即消失了。此外，一些撂地搭棚的无名班社、小型合作性质的演出也极多。还有一些短期来津演出的小剧社，如北京奎星垣领班的鸿奎堂新剧社，于民国十七年来津，在燕乐戏院只演了三出戏就离开天津了。又如民国二十五年来津演出的浙江宁波“四明文戏”，也只公演了两个多月。

除了一些文明戏班社以外，三十年代至四十年代中期，评剧挑班演员李银顺、白玉霜、刘翠霞、鲜灵霞、筱玉芳以及稍后的小白玉霜、新凤霞等，也都曾移植演出过文明戏的本子。有的演出形式极象文明戏，有的还是与文明戏演员合演的。她们的演出也受到观众的喜爱。



文明戏的一些主要班社，多拥有自己的创作队伍，象朱侠影、常月樵、筱侠影、关菊隐、陈重庭、林子美、张笑声、乔铭勋等人，都能编排新戏（包括活词、定词两种)。他们除了编排单本戏外，还编演了连台本戏，如《啼笑因缘》有六本，《茶花女》达八本，有的戏本数更多。因此，文明戏剧团大都数日即可换演一出新戏。

(图为文明戏《赶子》剧照)

文明戏的剧目，初期主要是移植北京奎德社演出的时装新戏和改编新剧(话剧)。以后剧社自编或改编小说、电影，有的是把一些报刊所载社会新闻、时事、故事编撰成戏，从连环图画和相声改编的也为数不少。但所有剧目都未出时装、清装和洋装三种类型。有的戏在其他剧种本为古装戏，到了文明戏中，也被改为清装戏剧目了。文明戏的时装戏能够迅速把社会上的时事新闻、重大案件等再现于舞台，使正义得到伸张，给观众以精神上的慰藉与满足。如《双烈女》、《奇命案》、《白宗魏》、《麻花刘》、《锯碗丁》、《煤筐奇案》等。表现某些社会道德、伦理问题、婚姻爱情的戏也占很大比重。文明戏的清装戏数量也相当多。由于不少文明戏演员是旗人出身，对过去的生活极其熟悉，故演来生动逼真。象《乾隆下江南》、《前清奇案》、《清宫艳史》、《李香君》、《刁刘氏》、《董小宛》、《张文祥刺马》、《锯碗丁》等，成为保留剧目；由《聊斋志异》改编的清装戏，象《胭脂》、《劝夫戒花》、《孝友泪》、《双妻鉴》、《庚娘传》、《伍秋月》、《江城》等也很受观众欢迎。还有一些则是将传统剧目或历史故事改编为清装戏演出。文明戏的洋装戏一般是由翻译小说或外国电影改编而来，其中比较著名的有《蝴蝶夫人》、《二孤女》、《迦因传》、《乱世佳人》、《茶花女》等。

文明戏的剧目虽多，但艺术上都比较粗糙，随演随丢，缺乏精雕细琢，故可供经常演出的传世佳作很少。另外，在迎合一些观众趣味以提高营业收入的思想支配下，也出现了不少格调低下的剧目，成为文明戏没落的前奏。

文明戏的演出场所，也随文明戏的不断发展而日益升格和扩大。由初期在“中国地”少数较小的戏院或搭棚、撂地演出，发展到三十年代进入中原游艺场、燕乐、群英、聚华、永乐、东天仙、大罗天、小广寒、天会轩、大观园、陶园游艺场、皇宫、下天仙、小梨园等剧场轮换演出，直至登上过去高不可攀的租界里的大戏院如北洋、春和等。在夏季出现的游艺场，亦以上演文明戏为主。

天津文明戏到“七七”事变前后，由于市面萧条凋敝，及艺术上较为粗糙、过度追求商业化等原因，开始出现了没落的端倪。正轨社解体后，王慧影也随之谢绝舞台。民国二十七年，原益世社的筱鸣钟也转入北京评剧界，张笑影则重组张笑影新剧团再度来津，惜已失势。是年秋张返回北京，不久就抑郁去世。民国二十八年，颇负盛名的天津文明戏演员筱侠影勉强组织了兄弟剧社，赴宁、沪演出，但营业平淡无起色。返津后他搭了评剧班，民国三十一年又改唱了京剧。散处的各小型戏班大多先后星散。在这一时期，主要是由奎德新剧坤剧社支撑残局。由于内外各种原因，它多次更换剧社名称——馨德社、复兴社、桂云社、会芳社、萱德社；频繁更换主演——李桂云、秦凤云、童芷苓、秋会芳、徐家华、李倩影和电影明星夏佩珍、叶秋心、宁萱以及女学生陶露萍、霍克家。它大量编写新的文明戏剧本，在演出中加跳玫瑰舞、草裙舞，配上“洋鼓洋号”，但均未扭转奎德社的厄运，终于在四十年代后期报散。从此天津文明戏也彻底自舞台上

销声匿迹了。

天津文明戏由于孕育、脱胎于戏曲时装新戏，它吸收了戏曲时装新戏的很多特色。如：(1)都是着时装（包括清装和洋装），分行当；(2)剧情有头有尾，多采用平铺直叙、章回小说式的手法；(3)戏中偶或有一特殊的“言论”人物出现，类似化妆表演；(4)均配有文武场，带唱；(5)其唱腔大体上依主要演员的特长来决定是唱皮簧、梆子，抑或二者同台并存，形成“两下锅”；(6)唱腔板式都袭用传统戏曲的板式；(7)都是继承了戏曲的以幕外戏（过场戏）贯穿剧情的传统方法，同时又吸收新剧的分幕，用明场的编剧方法；(8)都是以不断编演新戏为主，并都善于迅速将时事新闻编撰成戏；等等。但因为文明戏演员大都不是科班出身，缺乏严格的专业训练，因而，所运用的主要技术手段——唱、念、做、打，就不完全遵循戏曲的传统程式。不少演出属于活词“幕表”戏，随意性较大，水词套话较多。一般来讲，那些属于正剧、悲剧的戏，舞台演出比较严肃，而“打闹剧”则以即兴抓哏逗趣为“俏头”，其中颇多低级趣味。

文明戏中唱段很少，每段也仅四、六、八句。小生使大嗓。为了烘托气氛，很多文明戏借鉴了南派京剧的“五音联弹”演法。但由于不少戏是用活词演出，因此人物之间唱的衔接有它自己的办法，俗称“扭嘴联弹”，即一人唱完，扭嘴示意，第二人即接唱。它经常出现在全剧高潮或剧终前的大团圆场面。一般是先定下辙口及起止处，唱词由演员随时自编，极为花哨热闹。文明戏的念是用京白，没有韵白，用的是戏曲语言。有时为突出人物性格，加强戏的情趣，也穿插“倒口”（方言）。上场念引子、念定场诗、自报家门，丑脚有时用散板。下场有诗。有些滑稽闹剧，常出现相声式的念白，如“请原谅一二（大喘气）三四五六七……”；下场诗念完“正是——”，观众静听下文时，没了。到了“七七”事变前后，有些剧目的念白，例如由话剧移植过来的《雷雨》、《日出》等戏，已更多地使用普通话的语音了。文明戏在“做”上，比较接近生活自然形态，一般不用云手、兰花指等程式动作。清装戏则运用戏曲的台步、马趟子及走边等。而眼神的运用、喝酒、哭笑、使用马鞭等动作都虚实相揉，脚色之间比较重视情感交流。武打用的是京剧套子。时装戏不使刀枪把子，用的是手枪、菜刀、门栓、棍棒等。有的剧社需用武生，便临时邀请京剧演员来客串。

文明戏的舞台布景初用“守旧”，一桌二椅。后来发展为挂软片子，上绘各种陈设或庭园山水。三十年代以后所演洋装戏及由新剧改编的剧目又使用了硬景片，并配有较复杂的大道具。文明戏也用彩头，如《二孤女》中的月牙铡刀，人头铡落，鲜血喷洒；《沈万三》中的聚宝盆、摇钱树，钞票银元，纷纷坠落。服装方面从人物和规定情境出发，要求细致。清装戏尤其考究，顶戴花翎，朝服补子和朝珠、缨帽等，务求其真。化妆全系素妆。反面人物一律八字眉、三角眼，属漫画式的造型。神鬼类，一如京剧扮相，例如《箱尸案》剧中的鬼魂，佩白彩条，披黑纱。灯光的使用已由单纯照明进展到有色灯光的运

用，在一活动的铁筒上，粘贴五彩玻璃纸，谓为“五彩电光”。效果方面，开始利用一些工具以仿声，这也是从新剧得到的启示。

文明戏配备的文武场，有京胡、二胡、小弦、鼓、锣、铙钹及梆子等乐器，洋装戏则根据需要加洋鼓、洋号。

剧　　目

天津戏曲舞台演出过的剧目，数量之繁，实难确记。全国不少剧种，在不同时代都曾来天津演出，其中占主要地位的是河北梆子、京剧、评剧。这些剧种的常演剧目，几乎全在天津舞台出现，而且大多常年反复演出。据清光绪三十年（1904）报载，京剧、河北梆子等的鸣凤班、大吉升班、双盛合班、德胜班、全顺合班、宝来坤班等十三个班社，在天仙、大观、聚兴、绘芳等五个茶园，从一月至十二月轮换上演的剧目即达数百个。类此盛况，历久不衰。至于各剧种的流派名剧，由于流派名伶经常来津，天津舞台也就常年得见。有些传统剧目，属于天津流派演员的保留剧目，在天津观众中有更加广泛的影响。

随着时代的发展，天津舞台亦时有新编剧目出现。此类剧目，大体可分两类：一类是知识界某些志在改革戏曲的人物，适应时代潮流，为表达某种政治要求，或某种新思想而编演的剧目，大多偶有演出，很少保留下来。如清末的时事新戏《华金寿怒打李鸿章》、《潘烈士投海》，以及天津社会教育办事处主持编写、印行的许多新剧目。一类是某些戏曲班社为争取观众而编演的剧目，此类剧目题材有所扩大，有较强艺术性或娱乐性。或为外地班社传入，或为本地班社所编演，一旦出现，大多能风行一时，各剧种争相演出，有的甚至流传到建国以后。如京剧彩头戏《西游记》、《释迦牟尼出世》，根据美国影片改编的《侠盗罗宾汉》，时装新戏《侠盗燕子李三》及河北梆子、评剧、文明戏所大量演出的新编剧目及时装新戏等。

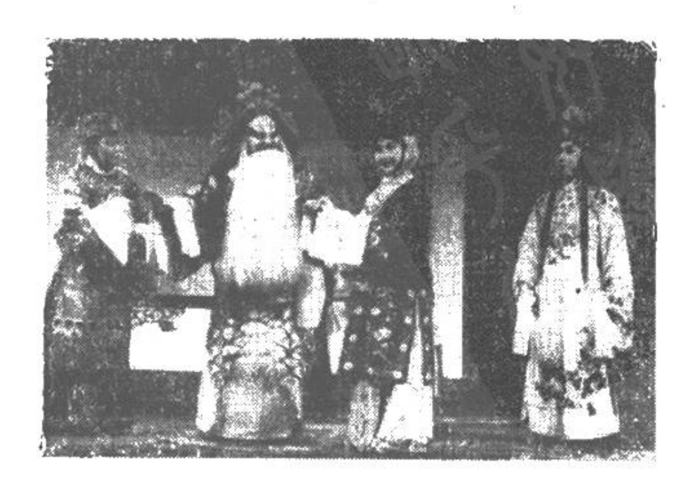
中华人民共和国成立以后，在“百花齐放，推陈出新”方针及“传统戏、新编历史剧、现代戏三并举”的政策指引下，天津戏曲舞台的剧目有了新的发展。对传统剧目的挖掘、整理、改编，除“文化大革命”期间外，一直持续未断。先后经过二十几个年头，挖掘、整理、改编了大量传统剧目。五十年代初期整理、改编的河北梆子《秦香莲》、《喜荣归》、《杜十娘》、《捡柴》等剧目，参加了第一届全国戏曲观摩演出大会；之后的河北梆子《三上轿》、《打金枝》、《柜中缘》等，京剧《打焦赞》、《艳阳楼》等，评剧《刘伶醉酒》、《井台会》、《杜十娘》等，参加了天津市第一届戏曲观摩演出大会，其中不少剧目获奖，并成为长期保留剧目。天津舞台的新编历史剧，也出现了象《火烧望海楼》等一批优秀剧目。其他地方剧种改编、加工的传统戏和新编的历史剧，也经常在天津舞台

演出。

从建国初期，评剧舞台上就开始出现创作、改编或移植的反映现实生活的现代剧目。其后，配合形势，又演出了大量现代戏。京剧及河北梆子也进行了不少探索和尝试，如京剧《六号门》等即有一定影响。但由于编演时大都过分强调配合中心工作，以至时过境迁，保留下来的很少。

一元钱　河北梆子时装新戏。原为天津南开学校新剧团编演的新剧剧目。又名《炎凉镜》。经志德社杨韵谱变更场面，填词谱腔，改编为戏曲剧目。写商人孙思富欠债，向友人赵慨告贷。赵代偿之。孙感恩而以女慧娟许婚赵次子赵安。赵死，赵长子赵平受仆胡林引诱，终日赌博，母郑氏察知，驱逐胡林。赵平悔悟离家，入赘唐姓。胡怀恨，火烧赵家，赵安母子逃出，暂居祠堂，因贫往孙思富处借贷，孙只借给一元钱，赵安怒辞。慧娟知而告母何氏，私助银二百两。后赵平携资返家，家业复兴。孙思富因银号经理拐逃巨款，官司追偿，胡林又向他讹诈，焦急欲死。后慧娟寄书赵安求助，赵氏兄弟代孙偿补失金，孙感愧。赵安、慧娟成婚。该剧由志德社在二十世纪初首演于天津。刘喜奎饰慧娟。其后一演再演，多次变换主演，成为志德社（后改奎德社）的保留剧目。民国八年前后，奎德社内部有顺口溜称："家庭祸水、十五贯，自由宝剑、一元钱"。说明《一元钱》已成为该社的看家戏。二十年代期间至三十年代，《一元钱》在天津曾风行一时，其他剧种也一再上演，文明戏演出首推警钟社，评剧演出首推刘翠霞，均受到观众欢迎。

一代元戎　京剧剧目。取材于唐代郭子仪单骑退回纥的历史故事。编剧王维忠。叙安史之乱作，兵马元帅郭子仪不顾皓首之年，结盟回纥，起兵平乱，先后恢复长安、洛阳。宦官鱼朝恩与史朝义勾结，在唐代宗面前毁谤郭子仪，破坏唐回联姻。唐王惧怕将帅拥兵，削夺郭子仪兵权。郭虽饮恨赋闲，仍忧国忧民，当闻知唐王将与回纥王弃约毁姻时，冒死闯宫，为巩固唐回盟好，荐女联姻。鱼朝恩引叛兵劫杀公主，挑唆回纥王牟羽反唐，史朝义也乘机兴兵作乱。唐代宗悔恨交加，请郭子仪拯救危局。郭子仪不计前怨，单骑赴回纥大营，冰释疑嫌，唐回重结盟好，合兵共破史朝义。天津市京剧团1982年11月首演。导演马超、添守善、罗世鸣。舞美设计王大光。音乐设计赵永洪、陈乐昌、王绍奎。邓沐玮饰郭子仪，魏伟饰牟羽，柳素霞饰郭夫人，王新玲饰郭金英。此



剧在塑造戏曲历史人物和唱腔设计方面做了新的尝试。郭子仪由铜锤花脸应工，《负重》一场，选用了〔反二簧三眼〕板式唱腔，以抒发人物深沉、起伏的内心感情。《闯宫》一场，郭子仪、郭夫人和女儿郭金英三人采用了“背供”对唱的艺术处理，效果也很好。剧本曾在《天津剧作》1982年增刊、《剧坛》1984年第2期上发表。并获天津市鲁迅文艺奖金评选委员会颁发的天津市1982年度优秀作品奖。

一贯道　评剧剧目。白云峰、田野根据天津市军事管制委员会破获的反动会道门案件编剧。写天津城内一商人，家有病人，由于迷信愚昧，不去求医问药，轻易听信了道徒妄言，加入了一贯道。他的媳妇、妹妹先后被坛主污辱，终至家破人亡。后经公安机关发现破案。1949年天津正风剧社首演，配合了解放初期人民政府取缔反动会道门的政治运动，轰动津门。导演白云峰。六岁红饰商人妻，莲小君饰妹妹。后京剧、河北梆子等剧种纷纷上演此剧。

七星灯　京剧传统剧目。又名《孔明求寿》，多与《胭粉计》连演。故事见《三国演义》第一〇三至一〇四回。写诸葛亮屯兵五丈原，劳于军务，呕血病重，自知不起。姜维劝用祈禳之法，诸葛亮乃于帐中设祭，分布大灯七盏，踏罡步斗，以求延寿。魏延因报司马劫营，误将主灯扑灭，姜维怒欲杀之，诸葛劝止，预嘱后事而死。此剧为孙菊仙代表作。孙以唱出名，但此戏做工也十分繁重。孙演孔明，当听到送胭粉的军卒将饮食减少的情况暴露给司马懿时，顿时急气交加，怒指军卒，但又一想，责备他也无用，挥手令军卒退去，表情至为感人。“求寿”一场大段〔二簧慢三眼〕，唱得凄楚动人，几乎每句都能博得彩声。孔明见灯光较亮，续寿有望，面露喜色，不意魏延闯入扑灭主灯，孔明脸色顿呈死灰，失望地将剑掷于地上，身躯软瘫站立不稳。当孔明清醒后，嘱咐众将安排后事，勉强支持，分派有序。尤以安排“杀魏延”一节，虽然气愤还要强压怒火，安闲处之。孔明昏迷后，后主使者赶到，孔明微醒，又以断续语音举荐贤臣，常使观众泪下。

小放牛　河北梆子传统剧目。又名《杏花村》。戏曲艺人根据民间歌舞增添情节，搬上戏曲舞台。剧写村姑江女，郊外迷路，得遇牧童王小为其指路。江、王两小无猜，一同歌舞玩耍而别。该剧唱吹腔，边舞边唱，富于生活情趣。侯俊山在此剧中饰演村姑享有盛誉。及侯年长，不常露演。天津女伶张小仙得侯亲传，在剧中饰村姑，表演灵巧，唱、舞均较男性扮演者更较婀娜，故大受欢迎，并得“杏花仙子”绰号。民国初年，张小仙进京演出大得时誉，该剧随之盛行起来。其中的小曲唱段，在民间流传很广。1954年6月河北人民出版社出版的《河北地方戏曲丛刊》第一集，刊有此剧剧本。京剧及其他地方剧种也有该剧演出。

三上轿　河北梆子传统剧目《假金牌》之一折。王韧、林彦、王庚生整理改编，林彦执笔。写明万历年间，首辅张居正之子张秉仁，垂涎李通之妻崔氏貌美，与家郎定计，

用毒酒将李暗害。李父告状，知府惧张家权势，不敢接状子。张秉仁更加胆大妄为，派家丁到李府强娶崔氏。崔氏假允，忍痛托幼子于公婆，暗藏利刃，决心以死相拼，上轿而去。天津市河北梆子剧团演出。韩俊卿饰崔氏，李化洲饰李父，郭金英饰李母。韩俊卿在这出戏里设计有腔调低沉凄婉、板式转换顺畅的成套唱段。三次上轿、两次下轿时的蹉步、跪步等身段表演和情绪处理，也有独到之处。1954年，韩以该剧参加天津市戏曲观摩演出大会，获个人表演一等奖。剧本初刊于天津人民出版社1954年10月出版的《河北梆子选集》第一集，后收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·河北省卷》。

于公案　评剧传统剧目。又名《刘翠屏哭井》、《刘诚杀婿》。成兆才根据小说《于公案》改写。叙屠户刘诚有子刘龙，生性刁滑；女儿翠屏，甚是贤慧，嫁宦家子李隆基为妻。李家不幸遭罹火灾，片瓦无存。翠屏至娘家求助，母以钱米救济。刘龙唆父劝妹另嫁，翠屏不允，忿然离去。李隆基装扮乞丐至刘家门前行乞，探测真相。刘诚认为有辱自己家门，逼李退亲。李母命隆基外出去舅家求助，舅父赠银五百两，并白马一匹，让李速回家中解救困境。李憎岳父世俗浅见，未回家而去岳家门前炫耀以泄愤。刘诚父子见李锦衣白马，知有来头，假意邀李进家，酒饭款待。李酒醉吐露真情。刘氏父子顿生歹意，乘李醉将其杀死，投尸后院枯井中。事被小伙计窥见，报信给翠屏，翠屏奔赴娘家，寻见枯井，果有尸体，抚井大恸。刘龙见事败露，欲杀其妹灭口。翠屏急中生智，佯言与李家决绝另嫁，逃归婆家。巡按于得水至雄县，刘翠屏状告父兄谋杀其夫。刘诚父子被缉拿归案，终于伏法。此剧为爱莲君代表剧目之一。"八月中秋雁南飞"唱段，风靡一时，在天津、烟台等地街头巷尾，人们争相传唱。这段由爱莲君首创于烟台的"疙瘩腔"，轰动各地。民国二十五年，爱莲君赴日本灌制唱片，其中就有这个唱段。

大沽遗恨　评剧剧目。编剧王永良。写清光绪二十六年六月，八国联军以三十八艘舰船，二万六千名兵力进攻大沽，企图夺取炮台，入侵北京。大沽炮台清军守将罗荣光率领三千将士，会同义和团民浴血奋战，抗击入侵之敌。八国联军软硬兼施，掳走罗的独生女儿翠环以为人质；清政府腐败无能，屡颁降书，罗皆不为所动。后水军统帅叶祖圭投敌献图，清军弹库被敌摧毁，炮台终陷敌手，罗及爱国军民均以身殉国。塘沽长芦盐场职工业余剧团首演于1982年。导演寇胜利。张学富饰罗荣光，白玉芬饰罗夫人。此剧参加天津市第二十四届职工文艺会演，获创作、导演、演出一等奖。剧本获天津市鲁迅文艺奖金评选委员会颁发的天津市1982年度优秀作品奖。剧组曾应中华全国总工会和"全国职工思想政治工作会议"邀请，两次赴北京演出。剧本初刊于《天津剧作》1982年第四期。

文昭关　京剧传统剧目。故事见《列国演义》第七十二回。写伍员（伍子胥）由楚投吴，因昭关画图缉拿，不敢过关。遇隐士东皋公，藏之于家，一连七日，伍心内忧

愁，须发皆白。东皋公乃使己友皇甫讷乔扮伍员，假做出关，先被关吏擒获，伍员乘隙逃出昭关。杨宝森代表作。早年汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙均擅长此戏。汪派演唱嗓音高亢，满宫满调，听来悲壮感人。杨宝森嗓音低宽，音沙，但他融汪、余（叔岩）唱法，改用低调门演唱此戏，尤以"脑后"共鸣音见长，因之独树一帜，形成自己的演唱风格。杨演伍子胥，大段〔二簧三眼〕，唱来凄凉感人，淋漓尽致地表达出伍子胥身负家仇国恨的悲愤心情。后面两段〔快原板〕越唱越快，流利连贯。"换巾"时的〔西皮快二六〕，一句紧接一句，最后以"九重恩"收住，紧接唱〔摇板〕一句，复转〔快板〕，说明伍子胥换装逃走的急切心情，十分动人。最后"大胆"二字用一嘎音，表示尚有余勇可贾。天津市京剧团程正泰、杨乃彭唱法皆宗杨宝森。

长坂坡·汉津口　　京剧传统剧目。故事见《三国演义》第四十一至四十二回。写刘备投江夏，曹操大军追来，刘备眷属在乱军中失散。赵云单枪匹马救出糜竺、简雍、甘夫人等。糜夫人托子阿斗于赵云，投井而死。赵云怀揣阿斗，突出敌阵。张飞大闹长坂坡，用计吓退曹兵。赵云突围后将阿斗交与刘备，刘备摔子慰赵。曹兵追至，关羽从江夏搬来援兵，挡曹救刘备脱险。此剧为天津市京剧团厉慧良之代表剧目之一。他前饰赵云，后饰关羽，在继承杨（小楼）派艺术的基础上，对剧本、唱腔、表演做了一系列改动和创新，并在《长坂坡》之后增演《汉津口》。他的表演，善于用高难度的技巧刻画人物和表现剧情。《掩井》一场，改赵云〔扭丝〕上场为〔急急风〕上场。在表演中，增加了一串"鹞子翻身"来表现赵云在乱军中单枪匹马四处冲杀，寻找糜夫人及阿斗的急切心情。当赵云发现糜夫人要跳井时，厉在急切中"抓帔"，从井台上"倒扎虎"下来，又很快抱住孩子，表演极为精彩。其他如救简雍后，连用"鹞子翻身"、"掂枪"、"踹鸭"，然后回身脸向外亮相，这一组优美的身段，生动细腻地刻画了赵云英武的风姿和勇猛的性格。

六号门　　京剧剧目。陈嘉章、张文轩、李向军根据同名话剧（《六号门》业余艺术团集体创作，王雪波、张学新执笔）改编。写天津东货场六号门搬运工人胡二父子三人，同在封建把头马金龙的脚行干活。胡大拉车装载过重被车轧死。胡家为殓埋胡大，背上马家的阎王债。临近年关，脚行一连数日拖欠工人工资，胡二等要求付清，马金龙不允，反将胡二辞掉，并限期还债。胡二为债所逼，又加老父病重无钱求医，除夕之夜，忍痛出门卖子。待卖子抓药回来，其父已被马家狗腿子逼债踢死。胡二忍无可忍，持刀找马金龙拼命，被共产



党员丁占元劝阻。丁对胡二等工人弟兄进行阶级教育，启发他们的觉悟，组织他们罢工。胡二在斗争中得到了锻炼，决心为人类解放奋斗终身。1949年1月，天津解放后，搬运工人自己组织起搬运服务站。马金龙父子不甘心失败，多方阻挠破坏。罪大恶极的封建把头，终于被人民政府逮捕法办。天津市京剧团1964年演出。导演方沉、张文轩。音乐设计张文轩、佟振江。舞台设计石路。《六号门》运用戏曲形式反映现代生活，取得一定成就。《卖子》一场采用虚拟手法，通过门里门外对唱，细腻地表现了胡二夫妻失子的痛切心情。在唱腔方面，创造了花脸唱〔反二簧〕，体现胡二刚毅、淳朴、坚强的性格和悲愤、凄怆的心情，新颖别致。此剧曾于1964年6月赴北京参加全国京剧现代戏观摩演出。剧本于1965年由天津百花文艺出版社和中国戏剧出版社出版。中国唱片社录制了第三场和第六场的唱段。

牛郎织女　评剧剧目。故事源出《荆楚岁时记》。根据黄雨秋、范钧宏、何异旭、邱炘、任以双的京剧本及张福堂口述评剧本改编，由天津市评剧团编导室集体讨论，杨紫江执笔。写商人张有才，娶妻嘎氏，与胞弟牛郎一起度日。嘎氏刁泼，挑唆张与弟分居，牛郎只得薄田七亩，老牛一头。此牛为金牛星下界。值天宫织女与众姐妹下凡沐浴，老牛指点牛郎窃取织女衣服，与之成婚。男耕女织，成家立业，生子女各一。后王母发觉，令天将召织女回天宫。牛郎携子女追之，为天河所阻。牛郎织女隔河对哭，感动鸟王，乃召百鸟搭桥。王母无奈，始许二人每年七夕相会。天津评剧团于1954年演出。导演刘文卿、孔广山、张福堂。音乐设计张学明、孙伟、张福堂。舞美设计方孝平、赵森林。新翠霞饰织女，单少峰饰牛郎，六岁红饰王母，羊兰芬饰嘎氏，孔广山饰张有才。此剧许多剧种都有，系旧时历年必演的应节戏。天津评剧团的演出，舞台美术及音乐设计有所创新与突破。舞台设置二十二道纱幕，渲染浓厚的神话气氛。"牛形"的设计也相当逼真，引起观众兴趣。1956年天津市评剧团去朝鲜访问演出时，此剧成了领衔剧目，深受欢迎，曾被朝鲜电影局拍摄为舞台纪录片。



五彩轿　河北梆子剧目。李邦佐、冯育坤、王庚生根据京剧《大红袍》改编。写海瑞因得罪奸相严嵩，被贬为淳安县令。他微服私访，得悉许多真实民情。严嵩党羽鄢懋卿，受命总理盐政，携眷赴任，沿途勒索，贪赃数十万两。至淳安县境内，鄢妻秦氏所乘五彩轿，被当地首富顾樵误抢。海瑞乔装，路遇奉命报案的鄢府管家，察知鄢贪赃枉法事，遂与鄢斗智斗勇，终使鄢认罪服输。1960年天津市河北梆子剧院一团首演。王

庚生、武义文导演。王玉磬饰海瑞，金宝环饰冯莲芳，金月仙饰秦氏。该剧矛盾冲突起伏跌宕，一波未平，一波又起。剧中有五个丑脚，性格迥然不同，表演各异。海瑞的唱段，旋律流畅清新，很有卫派梆子特点。该剧已成为天津市河北梆子剧院保留剧目，现仍经常演出。天津百花文艺出版社1960年出版单行本。

双烈女　时装戏剧目。根据民国五年（1916）发生在天津的实事编剧。写河北南皮张氏一家五口，逃难至津，困在小店。地痞王宝山等以说亲为名，骗逼张氏二女大春、二春为娼。张父识破真相，被王踢死。张氏去告状，反被监押。王将张氏二女掳至妓院，二女刚烈，双双自尽。惨案轰动天津，民愤四起。迫于舆论，官方不得不重理此案，然而又借建造烈女祠之机，广募财物，饱肥私囊，发了一笔烈女财。受难的寡母孤儿，举目茫茫，向社会发出了悲愤的呼喊。《双烈女》剧名出于当时秀才刘道原所撰挽联："直隶高等审判庭伤天害理；南皮张氏双烈女杀身成仁"。初名《二烈女》，传为杨韵谱编，由奎德社鲜灵芝、张小仙在天津首演，轰动一时。后成该社保留剧目，传于李桂云、碧玉花等，一再演出。二十年代后，天津文明戏剧团亦多次演出。评剧移植后多次在天津上演。1981年，天津评剧院参照旧本重新编演。导演白兰天、赵国忠、刘文卿。舞美设计李德恒。音乐设计赵玉兴、陈笑千、赵田中。由李秀云饰张氏，杨淑香饰大春，张惠玲饰二春。



云中落绣鞋　越剧剧目。张步虹、孙靖一根据越剧传统剧目及民间传说整理改编。叙宋神宗熙宁年间，勇平王高斌之女高鸾霞，中秋赏月被黑蟒妖掠去。猎人石义见义勇为，冒生命危险入黑风洞除妖。石义之义兄王恩得知高府悬赏寻找郡主，也假意随石前去除妖。郡主被救出洞后，王恩为谋害石义将洞口堵死，欲携郡主前去冒名骗赏。石义在洞内被白兔所救，回家途中又被王恩推下山崖。王因骗得高鸾霞赠给石义的宝珠，被招为郡马。正当高府张灯结彩为郡主完婚之日，被推下山崖的石义被白兔仙救活，赶至高府辩理。经郡主盘问，真相大白，终与石义结为百年之好，将冒名的王恩送官究办。1958年由天津市越剧团首演。导演林健。筱少卿饰石义，陈佩君饰王恩，丁汉君饰高鸾霞。1961年，由长春电影制片厂拍摄成彩色戏曲影片，放映之后，在东南亚一带颇有影响。同年，天津百花文艺出版社出版单行本。

文成公主　越剧剧目。张步虹编剧。故事取材于唐代史实。写唐贞观年间，太宗为女文成公主选婚，各国皆遣使求婚。吐蕃赞普松赞干布也遣大论禄东赞去长安请婚。唐太宗三试使臣，禄东赞凭聪明智慧胜其他求婚使者。文成公主远嫁吐蕃，途中几经波

折，终于抵达罗些。婚后文成公主辅佐松赞干布共理政事，广兴教化，使吐蕃为之兴盛。1958年春，天津市越剧团首演。导演赵风、林健。筱少卿饰松赞干布，裘爱花饰文成公主，陈佩君饰禄东赞。此剧故事情节曲折，唱段优美动听。在飞奔河原亲迎公主一场，松赞干布的纵马奔驰，筱少卿演来很见功夫。郭沫若观剧后曾题诗赠天津市越剧团："八千里路赴罗些，巾帼英雄事可夸。远胜明妃传妙曲，中原文物到天涯。"《文成公主》曾进怀仁堂为中央领导同志演出。当时，全国不少戏曲团体移植演出该剧。1959年，天津百花文艺出版社刊行单行本。



火烧望海楼　京剧剧目。来新夏、张文轩（执笔）根据清同治九年（1870）发生的"天津教案"史实编写。叙披着宗教外衣的帝国主义分子神父谢福音，唆使无赖教民王三等敲诈骗取居住教堂附近的塾师范永两间住房，害得范永一家流离失所。他们又倚仗教堂势力，私自扩大教堂地界，强行驱赶三岔河口一带摊贩，使这些人失去生计。地痞安三、武二还将范永之子骗进"仁慈堂"，虐待致死。他们又蛮横地打死棚匠刘黑之父，逼范永妻投河自尽。教士及其爪牙罪行累累，民怨沸腾。码头工人马宏亮激于义愤，挺身而出，集合小贩于麻子、刘黑、崔大脚及被害者家属至天津县衙告状。知县刘杰慑于洋人势力，不敢秉公处断。被害者汇集群众到教堂辩理，法国领事丰大业竟开枪伤人。群众愤怒已极，当场打死丰大业、谢福音等帝国主义分子，高举火把，烧掉望海楼教堂、仁慈堂，救出受害儿童。1959年2月24日天津市京剧团首演。导演厉慧良、张文轩。唱腔设计张文轩、佟振江。音乐设计佟振江、张海兴、于学森、郭立昌。厉慧良饰马宏亮，周啸天饰刘杰，丁至云饰范永妻，程正泰饰范永，李文英饰崔大脚，包式先饰谢福音。此剧在语言运用方面，根据不同人物，采用了韵白、京白、官话几种念白；特别是使用天津地方方言塑造崔大脚的形象，更加强了该剧的地方色彩。另外，还运用传统的甩发绺和踢鸾带的技巧，创造了抡、踢、盘、绕等要辫子的舞蹈动作。在唱腔方面，创造了生腔〔西皮〕转〔二簧〕，虽属尝试，也收到良好的效果。剧本曾由天津百花文艺出版社于1960年2月刊印单行本。1961年10月，天津市京剧团应纪念辛亥革命五十周年筹备委员会邀请，曾在北京人民

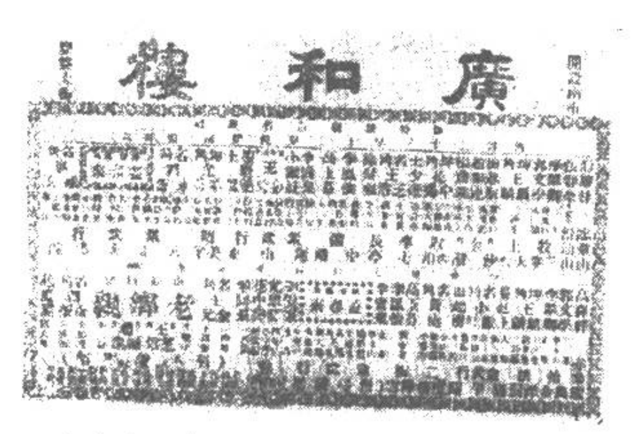


大会堂演出。

夫人城　评剧剧目。取材于《两晋演义》。白云峰编剧。写前秦苻坚子苻丕率十万大军进犯襄阳，东晋襄阳太守朱序领兵抵御。朱序母韩氏率兵坚守城池。她清除内奸，消除隐患，终以三万军民战胜苻丕的十万大军，保住了襄阳。为了表彰韩氏的功绩，百姓称襄阳为“夫人城”。天津评剧院一团于1964年首演。导演刘文卿、孔广山。舞美设计方孝平。唱腔设计六岁红。由鲜灵霞饰韩氏，王鸿瑞饰朱序，谢彦飞饰老渔民。此剧韩氏以老旦应工，在唱腔设计方面有所创新，丰富了评剧传统的老旦声腔板式。



天津著名京剧演员演出的代表性剧目戏单



廣和樓

孙菊仙(老乡亲)演出《葫芦峪》之戏单



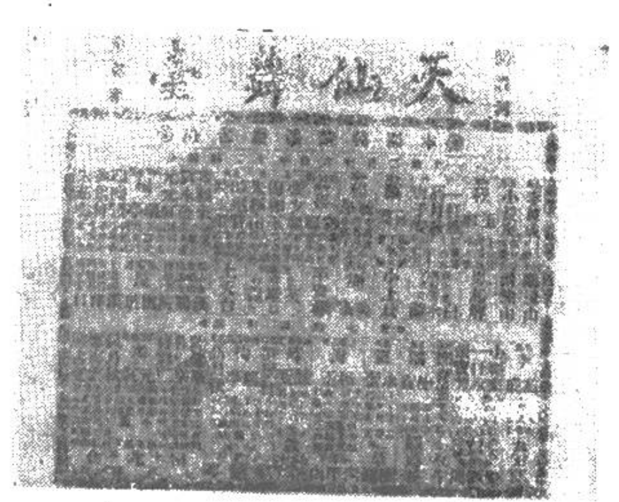
大新舞臺

李兰亭演出《铁公鸡》之戏单



天仙茶園

李吉瑞演出《独木关》、《刺巴杰》之戏单



天仙舞臺

尚和玉演出《四平山》之戏单

四平山　京剧传统剧目。故事见《说唐演义》第三十五至三十六回。写李元霸奉命征讨瓦岗寨，其母念秦琼临潼解围之德，嘱李遇秦不得伤害。瓦岗寨徐勣命人通告李元霸，凡项插黄旗者皆秦琼之友，嘱勿击。众英雄皆依计而行，唯裴元庆恃勇不从。交战中，李遇插黄旗者皆避而不战，最后遇裴元庆，击以三锤，裴不敌而走。此剧为尚和玉代表作。尚扮演李元霸，身材魁梧高大，气势逼人，边唱昆曲，边舞双锤，表现人物朴实、幼稚、粗鲁、勇猛的性格极为突出。交战时，见瓦岗众将均项插黄旗，忍气让过避走不战，逢见裴元庆未插黄旗，立即瞪圆二目，如猛虎一样扑向裴元庆，两人打得难分难解。当裴以双锤架住李之一锤，李以另一锤连砸三下，裴当即虎口震裂，败阵而逃。李得意舞双锤"耍下场"，极见功夫。尚演此戏，忙里有闲，紧张中见从容。尚和玉之后演此戏者，无不以尚派为规范。

打金枝　河北梆子传统剧目。为传奇《满床笏》的续篇，由山陕梆子传入。写唐代汾阳王郭子仪寿诞之日，七子八婿皆前往祝寿，唯幼子郭暖之妻君蕊公主恃贵不到。郭暖回府责之，言语不和怒打公主。君蕊愤而进宫向父母哭诉。郭子仪闻讯绑子上殿请罪。唐王念郭子仪保国功高，未加怪罪，并将郭暖封官晋阶，携回后宫，与皇后一道劝说公主，使二人重归于好。1954年由华粹深、银达子、韩俊卿、金宝环集体整理，华粹深执笔。天津市河北梆子剧团演出。整理本语言朴实无华，并吸收山西梆子个别唱词；音乐唱腔都具有浓厚的民间色彩。舞台演出形式轻松、活泼，成为一出民间化的宫廷生活喜剧。1954年，天津市戏曲观摩演出大会，该剧获演出一等奖；银达子获荣誉奖；韩俊卿、金宝环获个人表演一等奖。银达子所唱"这一件蟒龙袍真正的可体"，韩俊卿所唱"宫院里我领了万岁旨意"等唱段，在群众中广泛流传，中国唱片社灌制有唱片。剧本刊登在天津人民出版社1954年10月出版的《河北梆子选集》第一集。后收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·河北省卷》。

打狗劝夫　评剧传统剧目。又名《德孝双全》、《赵连弼借粮》、《和睦家庭》。元曲有《杀狗劝夫》，明传奇有《杀狗记》。此剧是成兆才宣统元年（1909）根据唱本改编。写赵连弼除夕缺粮，求助于富有的胞弟赵连芳。赵连芳不予，事被其妻桑氏得知，暗助连弼粮米、银两而去。桑氏素知丈夫手足情薄，并恨其结交狐朋狗友，早欲规劝。忽思得一计，将家中老狗打死，着以衣帽，置于草房中，而后至酒楼寻夫，伪称家遭横祸。连芳恳求赌友车三、王二等助其移尸，车、王等人皆惧祸溜走。桑又催连芳到连弼家求助，连弼慨然应允。此时，王二意图敲诈，告到县衙，伪称"死尸"是其舅。县官擒拿连芳到衙，并勘验"死尸"，真相大白。桑氏于公堂之上，说明杀狗劝夫之意，连芳羞愧不已，兄弟重归于好。此剧富有情趣，是评剧保留剧目。李金顺、花莲舫、六岁红等人演的桑氏，唱腔、表演均有所创新。

包公三勘蝴蝶梦　评剧剧目。林彦、杨紫江根据元杂剧关汉卿的《包待制三勘蝴

蝶梦》重新编剧。写小皇亲葛彪依仗父势无恶不做。一日，骑马出游，将老人王伯儒撞伤，反诬王撞其马头，将王打死。王妻孟氏及其三子闻讯赶来，葛彪与王家争斗，被其家丁误伤致死。中牟县令袒护皇亲，判王孟氏子三人为葛抵命。时逢包拯放粮路经此地，王孟氏因往申冤。包拯改判王子一人抵命。王孟氏情愿舍亲子王三，以保前房之子。包拯发现案情复杂，命人再三勘察，终于查清真相，处死凶手，开释王氏三子。此剧于1959年由天津市评剧院一团首演。导演齐洁华、王鸿瑞、杨俊臣。初由六岁红饰王孟氏，后又由鲜灵霞饰王孟氏，王鸿瑞饰包拯。鲜灵霞在此剧中很好地发挥了李(金顺)派坚实粗犷的大口落子唱法和刘(翠霞)派宽广铿锵，韵味醇厚的演唱风格。唱腔激昂多变，刚柔相济。一些主要唱段曾在天津广为流传。1960年，鲜灵霞演出的《包公三勘蝴蝶梦》由长春电影制片厂拍成戏曲片，在全国放映。

杀寺　河北梆子传统剧目。亦称《五梅驹》。原为本戏，前有《大修表》、《盗马》等折，已失传。保留下来的《杀寺》也几近失传。1956年经老艺人刘洪山挖掘整理，传授给天津市戏曲学校河北梆子班学生演出。写明代严嵩跋扈专权，害死忠臣杨继盛，杨女继云得老仆帮助，逃奔古北口求兵复仇。行至开山寺，天晚夜宿。寺僧党伯熊喜爱杨继云所乘烈马五梅驹，欲买，被拒绝。党怒，竟持刀恫吓。继云将其父杨继盛影像悬挂寺内，求阴灵相助，为党所见。党询问继云身世后，知为恩人之女，遂赠与盘缠，助其逃走。剧中党伯熊由花脸应工。有"党伯熊坐寺院自思自叹"的由〔尖板〕转〔小慢板〕、〔二六板〕、〔过桥锁板〕等成套唱段，腔调、板式和旋律之规范、完整，在花脸行堪称罕见。党伯熊索马、观影像等处之身段造型，美观别致，独具特色。剧本收入天津人民出版社1958年3月出版的《河北梆子汇编》第三集。

西游记　京剧连台本戏。取材于小说《西游记》。陈俊卿编导。写孙悟空、猪八戒、沙僧，保唐僧往西天取经，遭受各种磨难，历尽千辛万苦，终于战胜各种妖魔鬼怪，取回了真经。民国二十二年三月起由天津稽古社演出，共计二十四本，包括《石猴出世》、《刘全进瓜》、《盘丝洞》、《火焰山》、《女儿国》、《收大鹏》等。主要演员有赵美英、陈莲舫(后改高静轩)、梁一鸣、朱小义(后改盖春来)、张德发等。民国二十六年，稽古社子弟班继其业，起演一至十五本，郑盛厚导排。主要演员有纪美华、徐俊华、孙正华、张春华、刘武华等。情节重神怪离奇，演出火炽热闹，为天津彩头戏之代表作。

中华人民共和国成立后，天津塘沽京剧团王德义新编《西游记》系列剧目，包括《收红孩》、《双心斗》、《智激美猴王》等，由小盛春主演，亦深受天津观众欢迎。

刘伶醉酒　评剧剧目。题材源于民间传说杜康造酒醉刘伶。原剧本已佚，经老艺人张福堂回忆整理，何迟改编。写刘伶好酒，自夸海量。一日，遇酒仙杜康所幻化之酒店，刘见门联有"不醉三年不要钱"之句，一怒之下，饮酒三杯，果然酩酊大醉。归家后胡言乱语，醉卧三年。后杜康来，始醒，从此刘再不敢自夸。天津评剧团1953年首

演。孔广山饰刘伶，杨俊臣饰杜康，杨淑芳饰杜妻。此剧是一出以表演为主、唱功为辅的小生重头戏。孔在"饮酒"、"醉酒"等表演上，大胆吸收兄弟剧种的表演形式，巧妙地将刘伶这一狂狷文人的醉态表现出来。过去的演出只突出刘伶嗜酒成癖、玩世不恭的一面，改编本则较多地强调了刘伶孤高耿直、刚毅豪放的文人气质。1954年参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获个人表演一等奖。



刘连仁　评剧剧目。根据刘连仁的亲身经历编写。王雪波、林彦、刘文卿、杨紫江(执笔)编剧。写民国三十四年(1945)初，山东省高密县草坡村农民刘连仁，被日本侵略者抓华工，押送到日本北海道昭和煤矿。刘见难友们先后被折磨致死，冒险乘黑夜逃出魔窟，潜入深山老林过着野人般的生活。十三年后的一天，刘被一位老猎人发现，很快成为新闻，刊登在日本的报纸上，传遍世界。中国人民知道了难胞刘连仁的遭遇后，向日本政府提出了严重抗议，并尽最大努力与日本当局交涉，克服了来自台湾、美国等方面的重重阻力，使刘连仁回到了他日夜思念的祖国。1958年4月，载着刘连仁的轮船返回祖国，停靠在天津新港码头，刘连仁在欢迎的人群中与他的妻儿团聚。天津评剧团1958年首演。导演赵颖，音乐设计孙伟等，舞美设计方孝平。汪德华饰刘连仁，六岁红饰刘妻。



刘胡兰　评剧剧目。天津正风剧社根据晋察冀火线剧社同名歌剧改编。写民国三十五年(1946)秋，晋中地区人民在共产党领导下，同蒋介石、阎锡山进行顽强斗争。为了支援前线，开展农村土改，刘胡兰积极发动群众，同地主、叛徒进行斗争。后因叛徒出卖，不幸被捕。在敌人铡刀面前，刘胡兰坚强不屈，英勇就义。毛泽东亲笔题词："生的伟大，死的光荣"。天津正风剧社于1949年首演。导演白云峰，舞美设计方孝平，音乐设计森林、范禹。首演时羊兰芬饰刘胡兰，六岁红饰胡兰妈，莲小君饰爱兰子。后来演出时新翠霞饰刘胡兰。为天津市评剧院经常上演的剧目。音乐唱腔的设计，在表现英雄人物方面作了探索与尝试。



刘金定　京剧剧目。林彦、鲁扬根据京剧传统剧目《双锁山》、《杀四门》、《竹林记》等重新改编。写宋初南唐余洪领兵北犯，意欲致宋分裂。久占双锁山的刘金定深恶余洪制造战乱，拒绝了余洪的重金聘礼。余怀恨在心，欲放火烧毁双锁山，刘因而下决心投宋反南唐。此间刘金定与高俊保在双锁山麓巧遇，志同道合，互生爱慕之情，经人撮合结为夫妻。宋帅高怀德对刘金定心存偏见，拒刘于城门之外。后高怀德被余所擒，刘金定不计小怨，立即率兵相救，并将余洪赶入竹林，用火攻取得全胜。1982年天津戏曲学校81届进修班首演。导演刘少泉。音乐设计董生等。舞美设计王淑英、张信甫。李佩红饰刘金定，李秀成饰余洪，卢松饰高俊保。此剧以宋初统一中国的战争为背景，从各个侧面刻画了刘金定的性格，有浓郁的抒情风格和喜剧色彩。传统戏中的刘金定是刀马旦应工，改编后则要求唱、念、表演和高难的武打技巧相结合。此剧连演四十余场，颇受欢迎。剧本曾获天津市鲁迅文艺奖金评选委员会颁发的天津市1982年度优秀作品奖。

刘文学　评剧剧目。天津评剧院艺术室根据少年英雄刘文学的先进事迹集体编写，赵颖执笔。叙解放前四川合川县地主王如虎欠刘文学之父工钱，反纵恶犬将文学咬伤，文学自幼思想上即种下对阶级敌人的仇恨。解放后，王如虎被管制，刘文学在党培育下得到成长。渠嘉人民公社成立，文学与红领巾少年欢欣庆祝，途遇小学教员张明，谈及成立公社意义，文学也向众讲述己家在旧社会受地主欺辱的痛苦生活。1959年渠嘉公社修建水电站。某晚，刘文学率领少先队员在海椒田夜战，归家途中遇王如虎在田中偷摘海椒。文学为保护公社利益，严加追问，欲挟王往见民兵队长。王对之利诱、威胁无效，竟下毒手。文学奋不顾身与之搏斗，终于献出生命。民兵赶到，当场将王如虎逮捕。天津市评剧院少年队首演于1960年6月1日。导演张少亭等。音乐设计孙伟等。舞美设计方孝平等。刘玉成和刘利华前后分饰刘文学。上演后，受到少年儿童的热烈欢迎。

华金寿怒打李鸿章　京剧剧目。中日甲午战后，李鸿章在日本签订“马关条约”后归国，到天津公干，恰遇钦差大臣华金寿。宴会上，李自诩签约立功，华严辞予以痛斥，怒不可遏，举手打了李鸿章。由是二人回朝交相弹劾。慈禧与光绪念及李是老臣，尚需依靠；华又正色立朝，忠心耿耿，乃予以诫勉，而罢其争端。事后不久，有人据此编写成戏，搬上天津舞台。剧情紧张、风趣。编剧、演员等均不可考。

死后明白　评剧剧目。又名《生死夫妻》、《月影花移》。移植于文明戏。写武师周景凯教徒陈建生、李文玉二人。周为女儿梅芳选婿，梅芳选中家境贫寒的陈建生，李文玉怒而出走。后梅芳生一子，取名锁儿。由于生计艰难，建生与李四外出谋生。乘船遇险，建生与工头争吵，二人不慎落水，建生遇救，工头淹死。建生被诬谋害工头而入狱。李四脱险归来将建生中途遇难之事告诉梅芳，梅芳悲痛万分。时值李文玉前来探望建生，得知实情后，将周家父女接到北京居住。后周病故，李向梅芳求婚，梅芳应允，但需等三年孝满方能成亲。不久，建生被释，得知前情，寻至北京，并化名王三到李文玉家中为奴。一日偶至花园，见有人为己立石碑一座，知梅芳不忘旧情。一天，李家遭匪劫，建生为救文玉、梅芳身负重伤，留有绝命书致梅芳。梅芳见书，始知真情。建生死后，梅芳也自刎而死。民国二十六年(1937)，该剧由爱莲君首演于升平戏院，是爱莲君生前最后演出的一个剧目。

妇女代表　评剧剧目。杨紫江根据孙芋话剧剧本《妇女代表》重新编剧。写妇女代表张桂蓉积极参加社会活动，带领全村妇女从事副业生产并学习文化，遭到婆婆和丈夫的反对。但张桂蓉意志坚决，在群众支持下，她通过“卖稻草”、“抓农村卫生保健”等一系列事件，有理、有据、有节地向封建残余思想进行斗争，使农村中的新生事物得到发扬，一家人也重归于好。剧本生活气息浓厚。舞美设计、唱腔处理对传统的戏曲程式都有较大突破。天津评剧团1953年首演。导演刘文卿，舞美设计马进，音乐设计评剧团乐队。新翠霞饰张桂蓉，六岁红饰王老太太，羊兰芬饰牛大婶，莲小君饰翠兰，吉宝亭饰王江。1954年参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获剧本创作奖。新翠霞、六岁红获个人表演一等奖，莲小君、羊兰芬获个人表演二等奖。剧本于1954年由天津通俗出版社出版单行本。1959年又被收入《中国地方戏曲集成·河北省卷》。

朱砂痣　京剧传统剧目。写双州太守韩廷凤调任东平刺史，值金兵之乱，与妻郑氏及子玉印失散，另娶秀才吴惠泉之妇。洞房中见妇啼泣，问之，始知妇尚有夫，因贫卖妻。韩怜之，赠银送之返家。吴夫妻重圆，感而拜谢。后吴外出，知韩无子，代买一子携归。韩询子身世，验其足有朱痣，始知即己失散之子玉印，父子重逢。此戏为孙菊仙的代表作。戏中“借灯光”一段〔二簧三眼〕，清末民初，在天津到处传唱。孙饰韩员外，出场〔二簧摇板〕“今夜晚前后厅灯光明亮，谁知我年半百又做新郎”两句，“新”字突然拔高，音清而细，“郎”字用力一放，犹如鸣钟，每唱此句必得满堂彩声。后吴氏

夫妻拜谢韩员外，孙顶板唱一段〔原板〕“我救你的急，我救你的难，我救你的贫困，我全你的节，我全你的义，我成全你们的婚姻……”，不仅唱腔极为动听，而且感情十分动人。



红珊瑚 评剧剧目。天津市评剧团根据海政文工团赵忠、单文、钟艺兵、林荫吾同名歌剧改编。写国民党盘踞的珊瑚岛上，有渔家女珊妹与父亲赵老大相依为命。珊妹自幼与青年渔民阿青要好。渔婆子暗中勾结国民党营长，欲将珊妹嫁给窦司令为妾。后阿青逃走，赵老大患病，珊妹也被抢走。在押解珊妹的船行至鼓浪港时，珊妹跳海脱逃，游至一小岛，巧遇已参加中国人民海军的阿青，二人互诉离别之情后，将打仗受伤的王连长移至珊妹家中养伤。此事被渔婆子发现，报至官府，将珊妹抓走，在狱中珊妹饱尝刑罚之苦，但始终不招实情。某夜，珊妹和一更夫爬窗逃走，到解放军哨所报告情况，并约定以红灯为号，里应外合，迎接解放军，解放珊瑚岛。天津市评剧院二团1959年演出。导演李奇文。音乐设计张学明、孙伟。舞美设计方孝平。莲小君饰珊妹，汪德华饰赵老大，羊兰芬饰渔婆子，袁钧生饰阿青，刘万生饰敌营长。此剧在评剧音乐的改革创新上做了较多的探索，引起了全国评剧界的反响。许多报刊连续发表争鸣文章，就此剧的音乐唱腔设计，以及评剧音乐的继承、革新、发展等问题发表了不同的看法。

纺棉花 河北梆子传统剧目。清末民初时又名《发财回家》。写银客张三外出经商，三年未归。其妻王氏思夫，于纺棉花时歌小曲自遣。张三归，窃听后抛银入墙试之，妻为所动，开门相见乃己夫。张责之，王掩饰，夫妻逗乐调笑。该剧为戏中串戏之一种，原不属正式剧目，只作为堂会演出中玩笑逗乐的穿场节目。演出时着时装，无定调，根据扮演者的兴趣，把所会时调、小曲、民歌，以及模仿各剧种、各行当名伶的唱段、腔调等等，随便加入其中，临场发挥，以此炫耀多能。因此，每位演员所唱内容不尽相同。自梆子艺人小马五开始，由堂会演出逐渐扩展到天津戏园舞台。中华民国初建，梆子、京剧、评剧舞台上多有仿效者。尤其在四十年代，女艺人争演此剧，张三改着西装，王氏穿旗袍，演出加入学唱流行歌曲。有的演出在王氏的纺车上装有小电灯。演员表演更为随便，一时间风靡京、津、沪、鲁各地。个别演员为争取观众，在台上增添低级趣味。现已绝迹舞台。

花魁 评剧传统剧目。写宋时金兵入侵汴梁，苏州人辛瑶琴因逃避兵荒，中途与父母失散，被同乡歹徒卜乔拐卖入妓院，改名花魁。油贩秦仲，久慕花魁盛名，节衣缩



食，积得纹银十数两，换装怀银而往。待至半夜，花魁醉归，倒床即睡。秦仲危坐身旁，不敢打搅。花魁醉吐，秦仲又以衣承之。花魁酒醒后，甚感其诚，劝其不必再至，并赠银两为设油肆之资。从此花魁之心已倾于秦，拒绝与外人交往。后花魁因不愿与恶徒吴霸陪酒，被抢出院中，剥光衣服，弃于雪塘之中，适又被秦仲救归。花魁感激之余，遂许以终身。后经刘四、海棠等人撮合，从良与秦仲结为夫妇。

此剧系成兆才根据《今古奇观》第七卷《卖油郎独占花魁》故事编写，宣统三年(1911)由警世戏社在天津河东天福楼首演。男旦月明珠饰花魁。1956年，天津市评剧团演出了经过六岁红等人加工整理的全本《花魁》。由六岁红饰花魁，汪德华饰秦仲。之后久演不衰，成为保留剧目。此剧以唱工见长。“近前趴在娘的怀”一段是花魁哀告鸨母准其从良时所唱，板式由〔搭调〕转〔慢板〕。六岁红开始唱这句〔搭调〕“我那好心的妈妈娘呵”是在刘(翠霞)派〔搭调〕的基础上变化而来，比老调用音高出三度到四度，节拍也长，较好地表达了剧中人物的复杂感情。

杜十娘　评剧传统剧目。故事源出《警世通言》第三十二卷与《今古奇观》第五回《杜十娘怒沉百宝箱》。写明万历年间，绍兴世家子弟李甲赴京应试时，结识名妓杜十娘。杜见李忠厚、温存，以私蓄暗赠李赎出己身。后随李甲乘船归家，行至瓜州，李甲与盐商孙富相遇。孙富对十娘早就垂涎，而今巧遇李甲，便借吃酒之机施计离间，促李割爱，并以千金换杜，李甲允之。十娘闻知李甲中途变心，悲忿已极。翌日，十娘浓妆艳抹，在船头乘双方交换人钱之际，痛骂孙富阴险，怒斥李甲负义，随后抱着为妓时积蓄的奇珍异宝——“百宝箱”，投江自尽。宣统元年(1909)，坤伶金月梅在津演出，即有新编本戏《杜十娘怒沉百宝箱》。民国四年(1915)成兆才率庆春平腔梆子班来津时演出自编本，男旦月明珠饰杜十娘，唱腔轰动天津，广泛传唱。其后，第一代评剧女艺人李金顺，对此剧的唱腔、表演又做了较大加工，成为李的大口落子代表剧目。中华人民共和国建国后，鲜灵霞根据何迟等的整理、改编本，又对此剧进行了提炼，按照人物心理活动和情感变化层次，将“归舟”和“骂孙富”等唱段再加改进，较之传统唱法更为细腻贴切，深刻感人。此剧已成为评剧保留剧目，唱做并重，久演不衰。

苏武　河北梆子剧目。冯育坤、陈嘉章参考《汉书·苏建传》和明代传奇《牧羊记》编剧。写汉苏武持节出使匈奴，单于多次劝降不从，被囚在北海牧羊，渴饮雪，饥吞毡，历尽艰辛。汉朝廷与匈奴交涉，匈奴伪称苏武已死，推脱搪塞。后苏武修血书缚于

南飞鸿雁之足，为汉廷所得，乃再向匈奴索要。苏武在匈奴十九年，坚持民族气节，终于归汉。1959年天津市河北梆子剧院一团首演。导演李邦佐，唱腔设计郭小亭。王玉磬饰苏武，金宝环饰玉姣，王伯华饰李陵。剧本唱腔多有出新。"牧羊"一折，苏武所唱成套唱段，经郭小亭和王玉磬共同设计，有在传统梆子唱腔基础上新创的男腔〔反调二六板〕，此后作为一种新的男腔新板式固定下来，在其他剧目中广泛应用。该剧上演后，报刊多有评论，在戏曲界有一定影响。外地剧团有移植演出。

张士珍　评剧现代剧目。根据天津市光复道副食店售货员、全国群英会代表、全国三八红旗手张士珍的先进事迹编写。天津市评剧院艺术室集体创作。写女售货员张士珍，克服保守思想，走出柜台，送货上门。她还积极帮助工厂、街道大办食堂，减轻群众后顾之忧，推动生产，因而成为社会主义商业战线上的标兵。天津市评剧院二团于1960年首演。导演、舞美设计为天津市评剧院艺术室，音乐设计为评剧院二团乐队。新翠霞扮演张士珍，筱玉芳扮演唐支书。全剧的唱段安排、唱腔设计注重从剧情需要和刻画人物出发，并采用新腔，以塑造社会主义新人的形象。此剧曾应邀赴北京为首都观众演出，受到欢迎。



狄青风雪夺征衣　京剧剧目。林彦、鲁扬、陈嘉章、冯育坤根据民间传说编写。写西夏进犯中原，狄青为争夺帅印与杨宗保结下私怨。杨宗保镇守三关，时到严冬，上本请发征衣。宋王命狄青押送征衣赴三关。途中内奸胡天化设计劫夺了征衣，借机劝狄青叛宋归西夏，狄青不为所动。胡又往三关激宗保杀害狄青。经过一场复杂斗争，终于夺回了征衣，揭发了内奸。狄、杨消释了前怨，同心御敌。1959年天津市戏曲学校京剧班学员演出。导演杨荣环、张荣善。苏德贵饰狄青。此剧唱做繁重，是天津戏校向国庆十周年献礼的剧目。为烘托气氛，表述人物内心活动，运用了帮腔，创造了〔二黄〕转〔西皮〕再转〔二黄〕的唱腔。

柜中缘　河北梆子传统剧目。又名《岳雷招亲》。源出民间传说。河北梆子演员杨韵谱（还阳草）编撰，民国初年奎德社首演。叙岳飞被害之后，官兵追捕其亲属。岳飞之子岳雷，保护母、弟逃难，为追兵冲散，慌乱中逃进民女刘玉莲家中。适刘母携子外出，独守家门的玉莲将岳雷藏于柜中，使其躲过追兵两次搜查。岳雷正欲离去，刘兄突至，见柜中有人，误责玉莲。刘母归家，问明情由，误会尽释，并将玉莲许婚岳雷。奎德社演出时由秦凤云饰刘玉莲。此后成为天津戏曲舞台常演剧目。1954年，冯育坤在传统基础上重新改编，突出了保护忠良后代的剧本基调，使玉莲和岳雷的感情纠葛更加

合乎情理。天津小百花剧团演出之后，1960年由天津电影制片厂摄制成舞台艺术片，在全国放映，并收入《蓓蕾初开》戏曲专辑。冯育坤改编本初刊于天津人民出版社1954年10月出版的《河北梆子选集》第一集。后收入中国戏剧出版社1959年2月出版的《中国地方戏曲集成·河北省卷》。



卖华山　　河北梆子传统剧目。又名《输华山》。元代有马致远作《太华山陈抟高卧》杂剧。河北梆子演出本由同州梆子传入。写五代时，道人陈抟，算定赵匡胤将来必定称帝，遂寻机同赵对弈，以华山为赌注。结果陈胜赵，藉此讨封。赵以为戏言，随口封赠华山。陈从此隐居山中，成为神仙。天津河北梆子演员李化洲擅演此剧。他扮演赵匡胤，以繁难的身段和夸张的艺术表演，刻画赵匡胤粗犷豪放的个性，颇具特色。剧本收入《河北梆子汇编》。

败子回头　　评剧传统剧目。又名《败子回头金不换》、《青楼梦》、《沉香床败子回头》。民国四年(1915)左右庆春平腔梆子班在天津演出期间，成兆才根据京剧《王大公子寒心》改编。写富商子王昌，素嫌妻丑，随父至四川讨账时，结交青楼妓女花翎。花翎见王昌有钱，便假意要随王昌从良，为表真情，赠王昌一缕假发为表记；王昌信以为真，打下自己门牙一颗以示诚意。事被王父得知，劝子回悟，王昌执迷不悟，父命王昌假扮乞丐去试探花翎，花果不理睬，并以恶言讥嘲。王如大梦初醒，向花翎索要门牙，花翎取出门牙一盒，令其自择。王昌大怒，遂在大街焚毁为花翎置买的珠宝首饰，花翎愧而自缢。王父又命王昌假扮乞丐，归家试探其妻，其妻毫不嫌弃，王昌感动，夫妻重归于好。此剧是评剧第一出时装戏。由月明珠、金开芳、张德信等人首演于天津河东晏乐茶园。天津评剧女伶兴起后，均喜上演此剧，许多演员灌有唱片，为评剧舞台经常演出的剧目之一。

刺巴杰　　京剧传统剧目。《绿牡丹》中一折。写骆宏勋路经巴家寨，误将巴杰刺死，后骆逃至胡理黑店之中，巴杰之母马金定搜店，胡理将骆救下。此戏内容平淡无奇，经李吉瑞艺术加工，成为其代表作之一。《投店》一场，李吉瑞演得极为生色。李的嗓音宽厚沙甜，一大段念白："想俺骆宏勋……"，"一时失手将巴杰刺死……"每演多有彩声。四句〔二簧散板〕："坐至在招商店珠泪滚滚，思想起一路上好不伤情，实指望到山东母子相见，儿的娘啊！一路的冤屈事细对娘明"，李唱得凄凉婉转，更是受到天津观众的欢迎。此段唱腔与李的《独木关》"在月下惊碎了英雄虎胆……"唱段，均曾在天津街头巷尾广泛传唱。后面开打，骆宏勋与巴信有一节夺刀，李表演得干净火炽。李的《刺巴杰》唱段后来灌制了唱片。

庚娘传　河北梆子剧目。取材于《聊斋志异》。民国初年，天津社会教育办事处组织撰写，梁济执笔。写中州文士金大用与妻庚娘逃难，途遇少年王十八及妻唐氏。王假献殷勤，金感激，与其同船而行。王欲谋霸占庚娘，推金入水，唐氏责王，亦被抛入水中。王逼庚娘，庚娘假意应允，但约定归家后成婚。至金山，庚娘用酒将王灌醉杀死，庚娘亦投水死。邻里敬其贞烈，厚葬之。有贼夜往盗墓，庚娘复活，遇耿夫人，认为义女。金大用落水后，被尹翁所救，遇王十八妻唐氏，尹劝金续娶，金不从，入袁崇焕幕中，有功，得官归里。闻庚娘死讯，忍痛娶唐氏，同至金山祭奠庚娘，恰遇耿夫人及庚娘。夫妻相见，惊疑，互以闺中隐语试探，相认重圆。该剧由奎德社首演于天津，此后成为该社保留剧目。先后在该社任主要演员的鲜灵芝、张小仙、刘香玉、秦凤云、李桂云等，都曾在该剧中饰庚娘。该剧曾传入其他班社和评戏班社。初排时为时装新剧，着清装，中华人民共和国建国后，天津市河北梆子剧团演出时改着古装。

空谷兰　时装新戏剧目。又名《幽兰夫人》。二十世纪二十年代由齐如山根据同名无声电影改编。叙贵族蓝荪娶陶纫珠为妻。蓝荪表妹柔云利欲熏心，买通马车夫，于纫珠外出时将其推下山谷。柔云阴谋得逞，遂与蓝荪结婚。后纫珠被救，改名幽兰夫人，化妆复至家中作了儿子良彦的家庭教师。柔云又欲加害良彦，以期独霸蓝荪财产。良彦为纫珠所救。柔云事败逃走，翻车丧身。蓝荪与纫珠叙明前情，复为夫妇。奎德坤剧社首演于天津，杨韵谱执导。李桂云（河北梆子）和张蕴馨（京剧）所扮幽兰夫人，各具特色，红极一时。前者以华贵大方见长，后者以深沉细腻著称。“七七”事变前夕，评剧演员白玉霜在津曾演出此剧。刘翠霞与桂宝芬也曾用文明戏的本子，合演于天津国民戏院。因桂在剧中唱京剧，故刘也串唱了四句京剧〔摇板〕，一时传为佳话。戏中蓝荪结婚举行盛大舞会，演员着西装、长裙，翩翩起舞，有“洋鼓”“洋号”乐队伴奏，场面新颖别致，气氛红火热闹。该剧每演必满，成为奎德社、同德坤剧社、馨德坤剧社、复兴坤剧社的保留剧目。文明戏曾移演此剧，亦获成功。

侠盗罗宾汉　京剧剧目。据美国华纳公司同名武侠影片改编。叙狮心王发兵御侮，约翰亲王监国，其暴政逼反罗宾汉。罗宾汉劫持救援狮心王之公主，萌生爱情。约翰亲王与吉爵士定计，开全国比箭大会，诱捕罗宾汉，罗宾汉中计但得脱。公主信邀罗宾汉，商议救父事，为吉爵士发现，公主下狱。后狮心王回国，罗宾汉迎驾，集体化妆混入京城。罗宾汉与吉爵士决斗，救出公主。约翰亲王受到处置，狮心王把公主嫁给罗宾汉。由高渤海、陈俊卿拟演出提纲，韩富信、娄廷玉编词设腔，王庆奎执导，匈牙利人巴罗泰为舞蹈教授。民国三十年十月天津稽古社子弟班首演于天华景戏院。张春华饰罗宾汉，张承凤饰公主，李岭华饰吉爵士，刘武华饰狮心王，陈利华饰约翰亲王。全剧采用写实布景，人物服饰新颖别致。在音乐设计上，采取中、西乐结合，表演穿插有踢踏舞、芭蕾舞。连演三个月，场场爆满，为稽古社子弟班代表作之一。

侠盗燕子李三　京剧时装新戏。又名《飞侠燕子盗》。据大盗燕子李三为北平侦缉队捕获的新闻编排。全剧分三十场，以李三与知县魏保国的矛盾为中心，展现李三“行侠作义”、“偷富济贫”的主题。由天津稽古社子弟班李大春、陈浩华等在民国三十二年十一月首演于天华景戏院。王庆奎执导，武打设计李兰亭，舞蹈设计巴罗泰（匈牙利人）。此剧讲究“彩头”。稽古社教师李兰亭把自家所独有的一路大梢子棍的双人对打搬上舞台，更显得新颖别致，深受天津观众欢迎。



金鱼仙子　评剧剧目。文东山根据清代传奇《鱼篮记》编剧。写王、张两家均为朝官。王家有女牡丹，许给张子张真。后因张家败落，张真去王家投亲，王家拒不接纳。张夜读于碧波潭，金鲤鱼幻化牡丹，与张真相会。张真因游园偶遇真牡丹，误与倾谈，牡丹惊呼，王怒逐张真出府。金鲤鱼追至，与张同逛花灯会，为王所见，将二人拘回，始知金鲤鱼与牡丹为二人，大惊，乃请包拯判断真伪。嘎鱼精与鲇鱼精助金鲤鱼，化为包公，会同审案，包拯无奈，告退。王再请天师施法，金鲤鱼乃携张真同逃。天兵布下天罗地网，捉拿金鲤鱼。最后金鲤鱼得观音救护，皈依观音。民国二十五年(1936)由天津山霞社首演。导演刘汉江。刘翠霞饰金鲤鱼精，碧玉霞饰嘎鱼精，张莲舫饰鲇鱼精，桂宝芬饰张真。此剧为刘翠霞独有剧目。场面煊赫，砌末辉煌，行头华丽。金鱼仙子身着鱼鳞服饰，鳞片缀有小灯泡，与鞋子的金属装饰连接；台口有六块小铁片，与电池相连，当脚踩上任一铁片时，灯泡齐亮，全身立闪金光。

画皮　河北梆子剧目。取材于《聊斋志异》。王庾生、李相心编剧。写王生贪色，路遇少女，携回书斋。后遇道士，告其身有妖气，王不信。归家，隔窗见厉鬼彩绘人皮，化为美女，大惊。急求助于道士，得拂尘以拒鬼。鬼怒，裂王肚腹，挖心而去。道士降鬼，教王妻拜求乞丐，王妻痛哭时，痰吐入王生腹中，王复活。1955年，天津市河北梆子剧团首演。导演王庾生。唱腔设计郭小亭。金宝环饰厉鬼，宝珠钻饰王氏，杜义亭饰王生，银达子饰渔人。该剧编演于“肃反”运动期间，告诫世人警惕乔装美女的坏人，侧面配合了“肃反”运动。曾被外地剧种移植演出。天津市评剧团1956年亦曾演出过《画皮》，由杨紫江、刘文卿编剧，刘文卿导演。音乐设计孙伟，舞美设计方孝平。新翠霞饰厉鬼，六岁红饰王氏，单少峰饰王生。





夜巡　昆曲剧目。吴云心据1964年《人民日报》一篇特写《铁脚阿陈》编剧。写边防战士阿陈，在国庆节之夜牵警犬巡查边界时，发现有越境国民党特务正欲发报，当即与特务展开格斗，特务极力逃窜，阿陈紧追不放，最后将特务擒获。该剧运用昆曲形式而不拘泥于曲牌。全剧短小精悍，载歌载舞。1964年天津市戏曲学校首演。苏德贵饰阿陈，王武壮饰特务。此后，天津和其他省市一些剧团亦曾演出。其中，天津市京剧团还将《夜巡》作为保留剧目。“文化大革命”中，天津市京剧团曾将《夜巡》作了较大改动，并以京剧形式演出。1976年后又恢复原本。

青山　京剧剧目。安平(执笔)、王泉编剧。写某国特务头子米洛夫派遣麦克森以外轮船员的身份到我港口进行活动。我公安部门掌握了情报，派公安战士卫华用“青山”代号同敌特接头，并以翻译的身份打入敌人内部。潜伏在我内部的敌特分子“02”知道“青山”的行动计划之后，向米洛夫密报，但米洛夫得到情报时，“青山”已完成任务安然回国。米洛夫通知“02”配合林彪、“四人帮”一伙，对“青山”进行疯狂迫害。“青山”为了维护国家机密，虽在狱中身受酷刑，也决不屈服，最后为捍卫真理而英勇献身。他的妻子纪燕芬无辜被捕，女儿亦被迫流落塞外草原。1979年5月23日天津市京剧团首演。导演王泉。音乐设计马玉甫、李凤阁。舞美设计李相铎。马少良饰卫华(“青山”)，高淑芳饰纪燕芬，高凤琴饰敌特“02”。此剧在吸收、融化京剧传统的表演程式和表现手法、刻画人物、反映现代生活方面作了新的尝试。最后一场，卫华遭受“四人帮”爪牙酷刑拷打时的跌扑翻滚等动作，即吸收了“抢背”、“吊猫”、“蹉步”、“乌龙绞柱”等传统表演程式。



独木关　京剧传统剧目。又名《薛礼叹月》、《病挑安殿宝》。写薛仁贵屡立奇功，皆为张士贵冒去，于夜中在山神庙前对月长叹，尉迟恭偶见之，洞悉其事，围抱之，薛急挣脱而逃，因惊致病。兵至独木关，守将安殿宝连败唐将，且擒去张士贵之子志龙及婿何宗宪，张士贵不得已至病榻前求告；薛扶病出战，枪挑安殿宝。此戏本属黄(月山)派武生戏，李吉瑞师黄唱红，后来的演出者均宗李氏唱法。此剧唱、念、做、打并重，李吉瑞

的一句“在月下惊碎了英雄虎胆”，在清末民初，天津街头巷尾到处可闻。李嗓音宽厚嘹亮，气力充沛，吐字清楚，气度大方，工架稳重。念字、音韵有天津味，很受天津观众欢迎。李演薛仁贵带病出战，上马吃力站立不稳的姿态，以及强支精神枪挑了安殿宝之后，立即扔枪昏迷过去的表演，都很动人。（图为李吉瑞、尚和玉《独木关》剧照）



南北合　河北梆子传统剧目。又名《八郎探母》或《八郎跪城》，由山陕梆子传入。写宋、辽不和，连年争战，金沙滩一役，杨八郎延顺与四郎延辉同时被俘。八郎更名王司徒，受命娶碧莲公主，与更名为木易的杨四郎一同招为辽邦驸马。十五年后，宋、辽交兵于飞虎峪，佘太君督师雁门关。延顺思母心切，求碧莲盗得令箭，连夜过关探母。不料，孟良、焦赞盗走八郎令箭，诈开关门，大败辽兵。萧太后怒碧莲妄为，欲斩。公主青莲求赦，姐妹二人戴罪出战，被擒。萧太后闻知益加震怒，祸及杨四郎，连同子侄均被绑至城楼问斩。适佘太君领兵前来，延顺亦由宋营赶至，见状大骇，跪求双方息战，均不允。及会阵，韩昌为宋将所败，萧后无奈，乃献降书，双方罢兵和好。清光绪年间，何达子按照京、津地方语音特点，在唱腔方面进行改造，增强了该剧的河北地方特色。在表演方面，承袭了山陕派注重做功与技巧的传统，发挥了“发绺子”等特技表演，具有声情并茂的特点，成为当时天津剧坛的热门剧目，久演不衰。何达子因此声誉日盛，该剧亦成为卫派老生行当代表剧目之一。中华人民共和国成立后，天津市河北梆子剧团对此剧重新加工，台词、舞台调度、表演和唱腔都有所出新。剧本收入天津百花文艺出版社出版的《河北梆子汇编》。

拾万金　河北梆子传统剧目《刘全进瓜》的缩演本。源出《西游记》第十二回，以及《李翠莲施钗记》唱本。金钢钻于民国初年编演于天津。叙李翠莲信佛行善，将金钗施舍给江流和尚。小道童又将金钗典当于李夫刘全之手，刘疑妻私通僧人，逼其自缢身死。翠莲由二鬼拘赴阴曹，至望乡台，见家人哭灵，万分悲痛。刘全因妻亡而厌世，应诏赴地府向阎君进瓜，得遇翠莲，阎君准刘夫妻还阳。但因翠莲尸身已腐，乃借唐太宗新故御妹玉英公主尸身使翠莲还魂，太宗将妹嫁刘全。原来的《刘全进瓜》包括斩白龙、游地府、盘道、当钗、砸经堂、望乡台、揭榜进瓜、借尸还魂、阴错阳差等多折，枝蔓多，不连贯。缩演本截取其中盘道、当钗、砸经堂、望乡台、地府相会、借尸还魂等折，增益首尾，使剧情集中、连贯。金钢钻饰李翠莲，以唱功著称。在“望乡台”一折有成套唱段，板式变化频繁，新腔新调多，燕赵风格浓郁，灌制有唱片传世。“游地府”

有恐怖场面。评剧亦有此剧目，系根据河北梆子移植。

洪宣娇　京剧剧目。魏如晦（阿英）根据其话剧原作改编。写太平天国成立不久，领导层安于享乐，不思进取。首事诸王争权夺势，相互倾轧、残杀。洪秀全妹洪宣娇努力调解，力图振兴大业，但终未能扭转形势。最后李秀成被俘，天国沦亡。为纪念太平天国革命运动一百周年，1950年8月30日，言慧珠剧团首演于天津中国大戏院。言慧珠饰洪宣娇，贯盛习饰洪秀全。全剧共三十场，文武并重。洪宣娇和洪秀全的重头唱段，是在《凤还巢》的〔西皮三眼〕和《骊珠梦》的〔反调〕、〔原板〕基础上，巧妙地加以变化和革新而成。洪宣娇的主要开打，酷似《女杀四门》。"格斗"一场，杨秀清与韦昌辉二人边说边打，边唱边舞，新颖别致。

珍珠衫　评剧传统剧目。又名《循环报》、《珍珠汗衫》。民国六年(1917)成兆才根据《古今小说·蒋兴哥重会珍珠衫》及《今古奇观》第四十回改编而成。写商人蒋兴哥外出经商，其妻王三巧经薛婆撮合与另一商人陈某成奸。半年后，陈欲回家，王三巧将其夫家所藏珍珠汗衫赠陈。陈行至苏州，与蒋兴哥巧遇。蒋见家传珍珠衫，并从陈口中探出真情，回家后即将王三巧休弃。后王三巧改嫁县令吴三杰。不久，陈某复至东阳，得知王三巧被休，又改嫁他人，思念成疾，病死店中。陈妻平氏闻讯赶来，巧被蒋兴哥纳为继室。平氏又将前夫遗物珍珠衫带至蒋家。后蒋兴哥外出经商，误伤人命，被羁于吴知县案下。王三巧闻知后，佯称蒋系其兄，恳求吴开脱其罪。蒋获释，吴令与王三巧相见，蒋方知前妻王三巧营救，二人触动旧情，被吴看破，问明情由，念其夫妻情重，使之破镜重圆。此剧情节曲折、故事生动。由月明珠、张德礼、任善年等首演。后李金顺对唱腔、表演、化妆及乐队配器进行了加工，成为李派的代表剧目之一，在天津舞台长期演出。

茶瓶计　评剧传统剧目。又名《单宝童招亲》、《九巧传》。写江南泗水县单宝童，家遭大火，去洛阳投奔岳父龚孝。龚孝与后妻王氏蓄意悔婚。王氏撕毁"衫襟合同"，吊打宝童，逼其写退婚文约。丫环春红与小姐秀英得知，定计假摔茶瓶，秀英追打春红奔进马棚。秀英藉机求王氏饶恕宝童，王不允。恰巧舅爷王洪贵赶到，受了春红的奉承，贸然放了宝童。后王洪贵得知被愚弄，半夜去杀宝童，幸好宝童被春红用计救走。王明楼曾对传统剧本进行了整理缩编。1954年天津市评剧团首演。导演孔广山、齐洁华。六岁红饰春红，新翠霞饰龚秀英，王宝坤饰单宝童，羊兰芬饰王氏，孔广山饰王洪贵。此剧是唱做并重的花旦戏。改编后的演出，唱腔和表演都有不少创新，丰富了春红活泼、开朗、热情的性格。1956年天津市评剧团赴朝鲜访问演出此剧，受到欢迎。

贱骨头　文明戏剧目。又名《贱》。朱侠影根据民间故事传说编剧。写两对夫妻，一是夫恶妻贤，一是妻凶夫厚。后双方互易其妻，前者贤惠的妻子与后者老实的丈夫结合，成就美满姻缘；而后者之妻在新婚之夜痛殴新夫，终于将恶夫制服。恶夫被打，反

而乐从中来，丑态百出，连呼“美美美……”。二十世纪二十年代中期，警钟社首演于天津。朱侠影执导并担任恶夫一角。朱的弟子筱侠影、陈录田亦均擅此角。此剧活词上演，以滑稽打闹取胜。剧中有“联弹”唱段，男女对唱，互相丑化对方，亦作自我嘲讽，演出虽获笑声，但格调有些庸俗。警钟社在东北、山东、北京、上海等地均曾露演。东北一些文明戏剧社也经常移演此戏。民国二十三年(1934)筱侠影、张笑声等人应日本宝丽唱片公司邀请赴日录制十部文明戏，《贱骨头》是重点剧目。民国二十八年，评剧演员筱玉芳与文明戏演员红牡丹合作，曾以评剧形式演出此剧。

玻璃恨　文明戏剧目。民国十四年(1925)朱侠影根据同名小说改编。写光绪二十三年(1897)沙俄在我国东北地区动工兴建中东铁路之际，沙俄都督调戏中国某工人之女玻璃，其父愤而抗争，遭都督毒打毙命。玻璃告于县衙不果。她的义叔李强挺身而出，持刀恐吓县官，官方允状。及传都督至，县官卑躬屈膝，并轰走李强。玻璃乃投身于专事接待沙俄侵略军的妓院，伺机报仇。一日，都督果至，玻璃劝酒使之大醉，将其刺死。由警钟社首演于天津，朱侠影执导并饰县官。他在“正经、严肃”的表演中，鞭辟入里地塑造了一个认贼作父的丑恶形象。后成为保留剧目。

春风回梦记　京剧时装新戏。同德坤剧社常月樵根据天津文人刘云若所著同名小说改编。写天津盐商何静如纳大鼓艺人冯莲宝为侧室。何死，大太太将冯逐出。莲宝原配夫周七，二十年前因匪患失散，所生一女冯如莲，随母学唱大鼓。今莲宝被逐，母女仍以卖唱为生。某日到烟馆弹唱身世，偶逢周七，全家得以团圆。何静如子何若愚之表弟陆金环，与如莲情笃意深，事为若愚得悉，告发于陆父，金环受软禁，如莲亦被迫卖身为妓。如莲因思念金环成疾，金环闻讯赶至，以四千元为之赎身，惜为时已晚，如莲竟死于金环怀中。金环恸极，自绝殉情。民国二十一年(1932)同德坤剧社首演于天津。张蕴馨饰冯如莲，刘又萱饰陆金环。后成为该社保留剧目，奎德坤剧社、复兴坤剧社、馨德坤剧社均经常上演。文明戏“正轨社”及演员筱侠影、马俊贤，评剧演员花月仙等演出此剧，也深受观众欢迎。

荀灌娘　河北梆子剧目。故事源出《晋书·荀崧传》、《资治通鉴》以及清代杨潮观杂剧《荀灌娘围城救父》。集体编剧，贾杜、王韧、崔玉琮执笔。写东晋时，叛将杜曾兵困襄阳，太守荀崧无计退敌，其女荀灌，毅然缒城突围，到周访处搬师请援，得陶侃相助，使周发兵，大败杜曾。天津河北梆子剧院小百花剧团1958年首演。集体导演。音乐设计李占鳌、崔玉琮。刘俊英饰荀灌娘，阎建国饰荀崧。此剧在艺术上文武并重。“突围脱险”、“大败杜曾”等折，将杂技表演中的“轴棍”功，体操表演中的“三百六十度转体”等大胆借用，并在舞台上使用踏板出场，这些尝试收到较好的剧场效果。在“花园练武”、“父女议策”等折，把本剧种的多种流派唱腔、音乐有机地糅合在一起，设计了独唱、重唱、合唱和幕后伴唱等形式的唱段，对丰富和发展河北梆子的音乐表现力

进行了探索。这出戏的演员平均年龄只有17岁，少年演员演出少年题材的故事，很受观众欢迎。1959年，剧团携带《荀灌娘》进京，参加国庆十周年的献礼演出，许多专家撰文推荐，中央领导同志几次接见该剧演出人员。此后，该剧又在东北三省和中南六省、区演出，也获较高评价。1959年4月，《天津日报》刊出该剧剧本。天津百花文艺出版社出版有单行本。

闺女大了　评剧剧目。李汉云、周抗编剧。叙龙凤桥大队女青年柳春兰与鹦鹉寺大队青年田青志同道合，建立爱情，但遭到春兰母亲五婶的反对。五婶为让女儿离开农村，执意要将春兰嫁给县城工人郝认。春兰之妹秋兰，则一心迷恋县城，贪图彩礼，甘愿把自己当作“商品”出卖。最后田青、春兰终成眷属，秋兰、郝认的结合却给人留下了笑柄。1981年天津市评剧院首演。导演蓝天、赵国忠、刘文卿。舞美设计方孝平。唱腔设计赵玉兴、李娟文、元以羊、陈笑千、赵田中。李秀云饰五婶，马淑华、郭美美（AB制）饰春兰，王友才饰田青。此剧生活气息浓郁，充满喜剧气氛。1981年天津现代戏会演中，获剧本一等奖和演出一等奖。剧本并获1982年度天津市首届鲁迅文艺奖评论委员会颁发的优秀作品奖。



铁公鸡　京剧传统剧目。据大型连台本戏《洪杨传》改编而成。《洪杨传》是太平天国后期，由三麻子（王鸿寿）、老孟七和周来奎编演。共四十六本。从洪秀全、杨秀清金田起义起，至天京陷落止，把太平天国的革命业绩搬上戏曲舞台。后因慈禧传旨欲观此剧，遂将《洪杨传》改为《铁公鸡》，剧中宣传农民革命与反清的情节皆删除，并把清军主帅僧格林沁改为提督向荣。经过大删大改，内容由宣传太平天国而变成镇压太平天国革命。《铁公鸡》首由北京玉成班于光绪二十一年（1895）排演，主演为黄月山。其后该剧在天津舞台风行一时，程永龙分饰张嘉祥和向荣。共演出三十六本。程的表演以威武剽悍著称，厮杀勇猛，火爆异常。全剧使用真刀真枪，有砍刀、藤牌、九节鞭、匕首等武术器械，武打全是武术套数。服装为清装。演唱由原来的昆曲变成昆曲、二簧“两下锅”。河北梆子亦有此剧目。

逍遥津　京剧传统剧目。一名《白逼宫》。写汉献帝因曹操权势日重，心不自安，与伏后计议，草血诏与后父伏完，嘱约孙、刘为外应以除曹，遣内侍穆顺送去。曹操得知，率众守住宫门，从穆顺发髻中搜出密书，带剑入宫，命华歆将伏后乱棒打死，并鸩其二子，斩杀伏完、穆顺宗族。此戏为孙菊仙创演，孙饰汉献帝，其中大段唱“好不伤悲”用孙派喷口唱出。后高庆奎在孙派基础上加工，成为高派名作。从〔原板〕转慢变为

三眼，是孙派独特唱法。在《逼宫》一场戏中，孙派“欺寡人”要唱十多句。后来天津票友王竹生、李东园都以此戏见长，均取法孙派。

党人碑　京剧剧目。汪笑侬根据清初丘园同名传奇改编。叙北宋蔡京专权，将元佑党人列为奸佞，树“党人碑”以志之。狂生谢琼仙不平，醉酒打碑被捕，后得救脱险。汪笑侬借题发挥，为“戊戌政变”中遇难的六君子张目。尤以《打碑》一场最为慷慨激昂。民国元年在天津下天仙茶园演出，反响强烈。汪笑侬饰谢琼仙，改小生为老生。天津净脚刘永奎饰蔡京。剧本收入1957年中国戏剧出版社出版的《汪笑侬戏曲集》中。

捡柴　河北梆子传统剧目《春秋配》中一折。写商贾之女姜秋莲，受继母虐待，随乳娘荒郊捡柴，邂逅书生李春发。李怜悯秋莲，以银相赠，秋莲不受，李将银子抛于地面后离去，秋莲主仆怅惘而归。原本《春秋配》，人物众多，头绪杂乱。民国十四年(1925)，琴师岳作贤和一些文人帮助演员梁蕊兰重新作了改编，删舍枝蔓，只保留“拷打”、“捡柴”、“回柴”、“砸涧”四折。梁蕊兰在天津演出后获得成功。尤其“捡柴”一折，情节虽简单，唱腔却独步一时。短短四十分钟的折子戏，编谱有三段互不重复的〔大慢板〕，其中第一段的“十三咳”、“哭相思”等腔，优美动听，别开生面；姜秋莲向李春发述说身世时的第二段慢板，结构严谨，起承转合独具特色，为河北梆子剧种唯一八句唱词、慢板到底的唱段。梁蕊兰演唱的《捡柴》，被观众誉为河北梆子唱腔精品，同行学演者很多。当年她在天津各园演出，常把“捡柴”一折作独立演出。1954年，梁以此剧参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获个人表演一等奖。天津人民出版社1954年12月出版的《河北梆子选集》第三集，收入该剧本。

烟鬼叹　京剧时装戏。写魏不饱染鸦片烟疾，死后魂恋家园，回家见妻子哭泣之哀，深悔自己吸食鸦片，乃痛陈鸦片之害。此剧清末民初在天津盛行。著名丑脚张黑当年搭春台、连凤两班，同李吉瑞、刘永奎、薛凤池等合作时，常演此戏，以唱见长。他在戏中劝人戒食鸦片，大段唱工，配以顿足捶胸，裂衣抓心等悔恨动作，颇为感人。河北梆子也有此戏。

秦香莲　河北梆子传统剧目。天津市河北梆子剧团集体整理，华粹深执笔。写陈世美娶妻秦香莲，生有子女各一。后陈进京应试中状元，贪图富贵，停妻再娶，被招为驸马。三年后，秦香莲携子女进京寻夫，陈不仅不认，竟令家将韩琪追杀香莲母子，以图灭口。韩琪激于义愤，将母子三人放走后自刎。香莲至包拯处告状。包拯不顾皇姑与太后阻挠，将陈铡死。整理本剔除了封建糟粕，突出了秦香莲的反抗精神。天津市河北梆子剧团首演。韩俊卿、宝珠钻曾分饰秦香莲，银达子饰王延龄，王玉磬饰韩琪，金宝环饰皇姑，胡满堂饰包拯，李化洲饰陈世美。韩俊卿在唱腔与表演方面做了许多改进，尤以“大堂”、“见皇姑”两折生动感人。“见皇姑”的“反梆子”唱段，迂回婉转，韵味苍

凉，流传很广。她还根据词意设计了朴实、优美的舞蹈身段，把秦香莲在盛气凌人的皇姑面前复杂的心理状态很有层次地揭示出来。1952年，韩以该剧参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获个人表演一等奖。此后，该剧成为她久演不衰的“看家戏”，许多唱段灌制了唱片。全剧共九折，其中“寿堂”、“杀庙”、“大堂”、“见皇姑”等折，情节相对完整，故有时独立演出。整理后的剧本于1956年获文化部颁发的剧本奖，并收入中国戏剧出版社1959年2月出版的《中国地方戏曲集成·河北省卷》。另有单行本传世。

爱情　评剧剧目。杨紫江、刘文卿根据话剧《一个志愿军的未婚妻》改编。写农业社社员姜雪娥先和中国人民志愿军战士苗长青相爱，后长青负伤复员回乡生产，姜雪娥见其身残而产生厌恶之情，终于经受不住物质生活的引诱，爱上了坏分子李古木。雪娥之姐雪梅在劳动中却与长青产生了真挚的爱情，终于结合，过着美满的幸福生活。1958年天津市评剧院首演。导演刘文卿，音乐设计孙伟，舞美设计方孝平。新翠霞饰姜雪梅，莲小君饰姜雪娥，单少峰饰苗长青，羊兰芬饰苗母。此剧上演后，不少省、市、县的评剧团相继搬演。1960年再度上演时改名《姐妹俩》。剧本选入1959年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·河北省卷》。



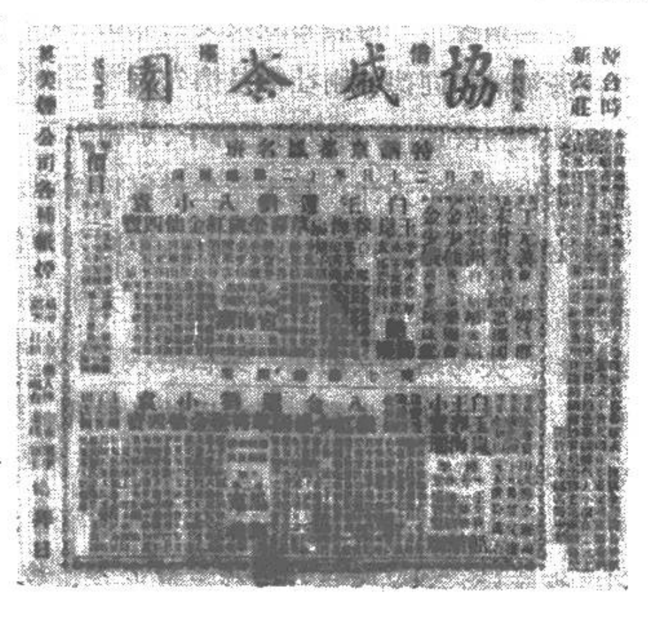
教学　河北梆子传统小戏。写穷秀才何为贵因衣食无着，沿街吆喝教学，以求食宿，适遇乡间土财主李志用为子延师。李吝啬刻薄，待师条件极苛。何为生计所迫，只得委曲受聘。中华人民共和国建立前，该剧几近失传。1956年，老艺人赵连祥将其挖掘出来，吴同宾、华粹深、林彦加工整理，天津市戏曲学校学生演出。该剧以乡土气息浓郁、情调轻松、寓庄于谐等特点受到观众欢迎。剧中两个人物均以丑行应工。其中有丑脚〔小慢板〕、〔二六板〕唱段，腔调别有情趣。剧本初刊于天津人民出版社1954年10月出版的《河北梆子选集》第一集。1958年3月再版于天津人民出版社《河北梆子汇编》第一集。1959年收入中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·河北省卷》。

雪玉冰霜　评剧传统剧目。又名《秦雪梅吊孝》、《双吊孝》、《三元传》。成兆才根据莲花落《秦雪梅吊孝》改编。写商林寄读岳父家，某日游园偶见未婚妻秦雪梅，后因思念而得疾，回家养息。商父向秦家提出迎娶雪梅，秦父见商林病重不允。秦母逼自家丫环爱玉扮作雪梅，与商林圆房以蒙骗商林。后商林终于病死。雪梅闻讯，悲痛不已，亲往商家吊孝，并与爱玉见面，结为姐妹，二人共誓终身守节。此剧情节简单，悲剧气氛浓烈。刘翠霞在继承李金顺唱法的基础上，进一步加工创新，唱腔更加凄楚。刘在津

演出此剧，曾轰动一时。1956年天津市评剧团新翠霞、六岁红重又恢复演出，成为评剧保留剧目。

清明雨　京剧剧目。编剧贺照、吴云心、赵万鹏、张步虹、崔志远。写1976年4月，天津市某研究所技术员郭良在北京参加清明节悼念周总理活动遭“四人帮”羁押，其妻李雅娴也因此被隔离审查。冯三元百般威逼，限令雅娴写出揭发交代材料。逼迫既甚，噩耗接踵而来：郭良“惨死”，婴儿病夭。在重重打击之下，雅娴投身海河，幸而得救未死。但冯三元一伙仍不放过，明枪暗箭，造谣中伤，致使雅娴精神失常。数月过去，“四人帮”被粉碎，郭良冤狱平反回家，而雅娴已生命垂危，夫妻才得团聚，又成永别。1978年天津市京剧三团演出。导演赵万鹏。唱腔设计陶汉祥、刘中石、赵万鹏。音乐设计赵鹤龄、王泽、张笑武。舞美设计陈永义、李保华、刘淑华。李经文饰李雅娴，马少良饰郭良，于根深饰冯三元。此剧写在“天安门事件”平反之前。情节曲折，真实感人；刻画人物，唱做并重。运用戏曲程式反映现代生活效果较好。

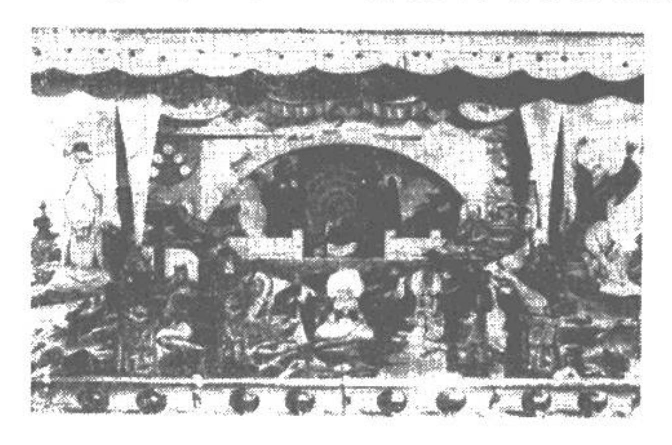
喜荣归　河北梆子传统剧目。梆子男旦脚演员崔灵芝编演于清光绪年间。写书生赵廷玉，因家贫投奔未婚妻崔秀英。崔母嫌贫爱富，秀英暗赠银两使赵入京应试。赵中状元衣锦荣归，将至崔宅，假扮乞丐，试探秀英母女。崔母迫赵退婚，秀英执意不肯。赵感念秀英，遂更换衣冠。崔母见状，前倨后恭，秀英欣喜非常。此剧情节简短，人物情感却十分丰满。主角崔秀英由喜到悲，再由悲转喜，几次大起大落，要求扮演者在唱、念、做上都见功夫，是河北梆子花旦行当的代表性剧目之一。自崔灵芝首演之后，经过历代艺人持续加工锤炼，已成为河北梆子剧目中的珍品。二十世纪四十年代，天津女演员金宝环演出该剧，饰崔秀英，删除封建宿命的内容，又增加了一些花旦身段表演，以及“抛手帕”、“涮眼珠”、“花梆子”等技巧。1952年，她以该剧参加全国戏曲观摩演出大会，获个人表演二等奖。五十年代，天津小百花剧团刘俊英师承金宝环，演出此剧也有特色。1958年，周恩来观看她的演出后，亲往后台，要求重演一遍。山西省晋剧院演员田桂兰经小百花剧团辅导后，移植演出了该剧。剧本选入天津人民出版社1957年1月出版的《河北梆子选集》第六集。



黑籍冤魂　时装戏剧目。清末民初京剧演员根据上海实事编写。叙上海一富家子弟，因吸食鸦片，百万家业荡尽。幼子误被烟药所毒以致夭折，房宅也因烟灯引起火灾烧毁，后落魄卖亲生女为妓，其

妻悲痛不已，亦吞烟自杀。其后，此人沦为人力车夫。某次其女出局，恰坐其车，父女相逢正叙骨肉之情，忽遭嫖客殴打。此富家子弟，终瘾饿而死。梆子演员还阳草（杨韵谱）在民国二年（1913）五月与刘喜奎在天津协盛茶园上演此剧。父女见面一场，二人感情交流，声泪俱下。当车夫由于内疚达到极点，愧于无钱赎回女儿，向女儿下跪时，观众竟至忍不住向台上投以铜板、角洋、银元相助。此剧在天津连演多年，许多班社都有演出，盛极一时。

释迦牟尼出世　京剧彩头戏剧目。分头、二本。天津中原游艺场郑瑞阶编排，民国二十五年（1936）夏历四月初八浴佛节首演于中原游艺场。叙释迦牟尼出世事，宣扬佛法。情节皆取材于佛经，计分《菩萨天眼观下界》、《佛母入梦》、《佛祖灌顶》、《佛祖结婚》、《魔女迷惑佛祖》、《耶输陀罗佛妻入梦》、《耶输陀罗随佛祖回宫》等幕。赵鸿林饰释迦牟尼，张淑娴饰耶输陀罗。演出讲究“天竺衣冠海外景”，为中原游艺场彩头戏的代表作。



韩湘子三度林英　评剧传统剧目。文东山根据对口莲花落改编。写韩湘子得道后，化妆成一乞丐道人，来至家中，企图点化其妻林英，见林英凡心未退，不能成正果，便劝其忍耐数载，待凡心退后，再来度化。言罢韩湘子扬长而去。民国二十五年（1936）由山霞社首演于天津。刘翠霞饰林英，桂宝芬饰韩湘子。此剧为刘翠霞独有的看家剧目。当时报载此剧评论说：“刘翠霞扮相俊秀，音调清婀，唱做念逗，无一不见精彩”，“小生大王桂宝芬辅佐，珠联璧合，各增其光……”

啼笑姻缘　时装新戏及文明戏剧目。奎德坤剧社杨韵谱和同德坤剧社常月樵先后根据张恨水《啼笑因缘》改编，分别以河北梆子、京剧于二十世纪三十年代首演于天津。写大学生樊家树结识北京天桥鼓书艺人沈凤喜，二人誓效比翼。军阀刘德仲计骗凤喜，强纳为妾，沈终日以泪洗面。天桥武术艺人关寿峰、关秀姑父女助沈、樊私晤，事为刘悉，施暴于沈，卒使其精神失常。后关氏仗义锄奸，终将刘刺死。1954年，天津市评剧团曾再次编排此剧上演。历年饰演主人公的演员，较著名者有张蕴馨、雪艳琴、李桂云、刘又萱、筱兰芬、童芷苓、筱玉芳、



莲小君等人。张蕴馨一身扮演沈凤喜、何丽娜（追求樊家树的一个女性）两个脚色，每到剧中沈串唱大鼓时，观众即席随唱。当时的玻璃粉糖包装纸上，曾印有她的剧装照。

渤海怒涛　　评剧剧目。杨紫江、刘文卿、赵颖、蓝天根据天津棉纺五厂真实事件编写。民国三十七年（1948），天津某纱厂工会的一次选举中，中国共产党领导工人揭露了国民党玩弄假民主，妄图使流氓、恶棍打进工会领导的阴谋，选出了真正的工人代表赵大成为工会理事长。国民党利诱赵大成失败，逮捕了赵大成夫妇。大成夫妇在法庭上和监狱中进行了不屈不挠的斗争；全市人民也在共产党领导下展开了“要民主、要自由、反饥饿、反迫害”的斗争，终于迫使敌人答应了工人们提出的条件，释放了赵大成夫妇。天津市评剧院二团于1959年首演。导演刘文卿、李奇文。音乐设计孙伟、侯树智、张学明。美术设计方孝平、马进。汪德华饰赵大成，李文芳饰徐淑敏，新翠霞饰纪彩英，刘万生饰卜占魁。此剧运用传统的戏曲程式和唱腔，在表现现代人物方面进行了尝试，并吸收了一些话剧的表现手法。



渡口　　河北梆子剧目。冯育坤根据今新同名儿童故事编撰。写偏僻山区渡工的孙女水莲，人小胆壮，常于爷爷回家吃饭时，到渡口代为摆渡。一个被通缉的在逃犯装成赶集人，背筐过渡。水莲见其形迹可疑，旁敲侧击加以盘问，经过智斗，使其破绽毕露。坏人软硬兼施，逼水莲摆渡过江，水莲不应，并将其荡入水中，彼此展开殊死搏斗。老艄公赶来相助，坏人束手就擒。1973年天津市河北梆子剧团首演。执行导演银国春。技巧设计朱福正。作曲张明超、李占鳌。杨洪兰饰水莲，王桂岭饰艄公，王树森饰背筐人。该剧在运用武打、舞蹈和舞台调度等艺术手段表现当代题材上有所突破。全国曾有上百个剧团移植上演。1975年5月，天津人民出版社出版有单行本。云南人民出版社于1974年10月出版滇剧演出的《渡口》单行本。1976年上海京剧团移植改编，并由上海电影制片厂摄制成又一部舞台艺术片，未面世。

雍凉关　　京剧传统剧目。故事见《三国演义》第九十一回。叙魏王曹丕死，曹叡继位。司马懿上表请守雍、凉二州。诸葛亮用参军马谡之反间计，散放流言，致使司马懿被削兵权。此戏以唱为主，为孙菊仙代表作。孙饰诸葛亮。剧中大段唱工，正能发挥“孙派”之长。后来马连良《借东风》中的〔二簧导板・回龙・原板〕一大段唱（原本无唱，由萧长华据《雍凉关》唱腔设计）即脱胎于此戏。

新事新办　　曲艺剧剧目。陈寿荪、曹荆予、李光、王崇信根据苤芳、邱林、希尧原作歌剧改编。写冀中滹沱河边某农村，未婚青年王贵德和张凤兰移风易俗节约办喜



事。凤兰之父张洛顺欲卖掉小牛，为女儿操办嫁妆，凤兰说服父亲改用小牛当嫁妆陪送给女儿。贵德之母不满贵德为节约增产而“清锅冷灶”，要杀猪磨面大摆酒宴，最后老村长说服王母响应党和政府号召，改变旧习惯，把钱节省下来投入了春耕。天津市曲艺工作团演出。主要演员有常宝霆、筱映霞、苏文茂、石慧儒、骆玉笙、常连安、陈亚华等。该剧参加1952年第一届全国戏曲观摩演出大会，获演出三等奖、音乐伴奏一等奖。

全剧使用了〔叠断桥〕、〔太平年〕、〔鲜花调〕、〔云苏调〕、〔小磨房〕、〔竹板书〕、〔湖广调〕、〔金钱莲花落〕、〔怯快书〕、〔银纽丝〕、〔南城调〕、〔山东落子〕、〔农家乐〕、〔南锣北鼓〕、〔罗江怨〕、〔三国五更〕、〔海青歌〕等十七种曲牌。这些牌子都是观众喜闻乐见的曲调。《新事新办》曲剧本曾发表于1952年《说说唱唱》10月号。同时选刊了该剧部分曲谱。

辕门斩子　河北梆子传统剧目。故事源出《杨家将演义》。写杨六郎延昭，在穆柯寨败阵回营，斥责宗保私自探山招亲，违反军令，绑至辕门待斩。佘太君、八贤王赶至讲情，一概未准。嗣后，穆桂英献降龙木前来为宗保求赦，六郎初不允，穆佯以武力威胁，并许下大破天门阵为条件，六郎赦免宗保，留穆于营。该剧由山陕梆子传入。清光绪年间，魏联升依据京津地区语音特点，对原本作了修饰、改造，尤其在唱腔方面加工润色，变化更为明显；旋律华丽、流畅，音调高亢、激昂，集中表现了魏派声腔特点。女演员小香水得其传授，于魏死后继演此剧。后来，银达子、云笑天、小瑞芳、梁蕊兰、王玉磬等演员皆擅演此剧。在数十年沿传过程中，该剧已成为卫派梆子的代表剧目。中华人民共和国成立后，华粹深根据王玉奎口述，对该剧进行整理，删除观“天书”等迷信情节，在文字上加以润色。整理后的剧本初刊在1956年9月由天津人民出版社出版的《河北梆子选集》第四集，后又收入天津百花文艺出版社1964年7月出版的《河北梆子汇编》第二十集。天津女演员王玉磬所演该剧，1975年由长春电影制片厂拍摄成资料片保存。

潇湘夜雨　评剧传统剧目。文东山根据元杨显之的《潇湘夜月》杂剧及明人《江天雪》传奇编写。又名《临江驿》。写谏议大夫张天觉被贬江州，携女翠鸾乘船赴任，狂风翻船，父女分别遇救。女被渔夫崔文远救起，认为义女，并将其许配己侄崔通。后崔通应考中试，贪图富贵，另娶赵相国之女，并携之赴秦川县上任。翠鸾从渔夫口中得知崔已得官，寻访至秦川。崔反颜不认，并诬其为逃婢，刺配沙门岛，暗嘱解差刘仁中途将翠鸾害死。二人行至临江驿，遇雨借宿，翠鸾自伤身世，彻夜哭泣。时张天觉升任廉

访使，也住驿中，闻女哭声，命人查问，知有蹊跷，又亲问情由，真相大白，父女重逢。天觉命衙役捉拿崔通、赵女问罪。大堂之上，翠鸾持鞭责打崔通，后经崔文远说情，翠鸾始与崔通和好。此剧由月明珠、金开芳、成国祯首演。民国二十五年（1936），白玉霜演出于新明大戏院，在唱腔上加工润色，成为评剧白派代表剧目。1960年前后，小月珠经常上演此剧，使其继续以“白派剧目”保留于天津舞台。



潘烈士投海　京剧剧目。清光绪三十一年(1905)十二月，民主革命宣传家陈天华抗议日本取缔清、韩留学生，投海自杀。通州潘子寅由日本返国，道经韩国仁川，激愤于韩国灭亡与清廷危局，亦效陈天华而殉身大海。事后，天津李琴湘在严范孙授意下，根据这段时事新闻编写成剧。严范孙曾亲笔修润，增“仁川江外水粼粼，莫忘通州潘子寅”等句，并特约沪伶三麻子（王鸿寿）主演。同时，上海也据此事编剧，名《潘公投海》。

赠绨袍　河北梆子传统剧目。又名《须贾吃草》或《跪门吃草》。源出《列国演义》第九十七回，但细节略有出入。由山陕梆子传入。写范雎为须贾门客时，和聘齐国有功，反因须贾隐贤而遭陷害，几乎身死。范逃到秦国更名为张禄，秦王重用委为丞相，从此秦国国势日强。须贾受命于魏王，来秦和聘。范乔装乞丐往见，须贾赠绨袍为其遮寒。及须贾见丞相时，始知张禄即范雎，大惊。范设宴款待各国使臣，唯命须贾吞吃草料以示惩戒。此剧在梆子舞台绝迹多年。1956年，年近八旬的刘洪山将其挖掘出来，传授给天津戏曲学校学生。须贾以净行应工，表演身段繁难，刘洪山年轻时擅演。他通过夸张、优美的身段动作和变化丰富的面部表情，揭露、嘲讽须贾作威作福，又逢迎谄媚的小人嘴脸。一些摹拟动物神情姿态的程式动作，造型别致，且富于舞蹈性。须贾跪门时的各种“跪步”，吃草时脸上各部位肌肉抽搐的不同变化，均见功力。剧本收入天津人民出版社1958年3月出版的《河北梆子汇编》第四集。



音　乐

近百年来，天津虽未出现大的本地剧种，但京剧、河北梆子、评剧等先后在天津扎根，并深获观众喜爱。尤其是梆子和评剧音乐的发展，与天津戏曲舞台有着密切的关系。

山陕梆子自清代中叶流入北京、直隶，形成“直隶老派”(京派梆子）以后，语言声韵虽有变化，但并不大。十九世纪后期，活跃于天津舞台的何达子、魏联升等人，继崔灵芝之后，在使直隶老派梆子的语言声韵向普通话转化方面，做过一些改革。十九世纪末，二十世纪初，天津梆子舞台出现了第一代女伶，她们在实践中逐渐将山陕语音的吐字发声，改为天津各阶层观众都习惯的普通话。这一变化也使得山陕风格浓郁的二音子唱腔，渐渐较少有人再唱。同时她们对原有的板式也不断加以完善，先后经过二十余年，终于形成了“直隶新派”(卫派）梆子的唱腔风格，实现了河北梆子的地方化。新派唱腔亦成为河北梆子唱腔的主流流传至今。中华人民共和国成立后，河北梆子音乐在天津舞台上又有了新的发展。

评剧是在冀东莲花落的基础上，经过改革、丰富，于民国元年(1912)左右以平腔梆子戏的面目出现在天津舞台的。其后不久，天津便出现了第一批女伶，她们在继承平腔梆子戏唱腔音乐的基础上，吸收溶化其他剧种、北方曲艺以及天津民歌等音乐因素，在唱腔、板式的完善、规范和发展方面，作了多方面的探索和创造，推进了评剧音乐的发展。这些女伶还根据自己的嗓音条件及从艺前曾学唱河北梆子、京剧、曲艺等的艺术经历，创造了多种独具风格的流派唱法。中华人民共和国成立以后，天津的评剧演员和音乐工作者，在评剧音乐的创新上，又作了不少新的尝试。

京剧在传入天津之初，声腔、板式和唱腔的基本旋律已经定型。但天津的某些名伶，在行腔节奏和演唱技巧的特殊处理上，曾形成独特风格，自成流派，影响很大；在乐队体制、演奏技巧和乐器制作等方面，也有所创造和贡献。中华人民共和国成立以后，天津的京剧舞台，出现了在新编剧目《狄青风雪夺征衣》、《岳飞与杨再兴》中，一个唱段混用西皮、二簧两种声腔的形式；在《六号门》中，恢复了净行演唱〔反二簧原板〕的唱法。还有一些蜚声舞台的演员，在演唱技巧上也作了不少创新和探索。

中华人民共和国成立以后，天津曾建有越剧、豫剧等戏曲演出团体，某些演员在唱

腔和演唱技巧上，也曾有所创新，但在剧种音乐的基本结构上，都是按照该剧种的传统方式处理，无大的变化。在天津出现的北方越剧，除采用北方语音演唱和行腔节奏略有变化外，唱腔旋律和板式结构，与越剧也无甚区别。曾一度出现的天津曲艺剧，乐队演奏曾有出新，唱腔曲调则只用了单弦牌子曲的部分曲牌。

河北梆子音乐　天津舞台上的河北梆子音乐，在清代同、光年间属山陕派；其后直隶派兴起，也在天津舞台流行。十九世纪末，何达子（何景云）、元元红（魏联升）等人，在继承山陕派、直隶派梆子特色的同时，广泛吸收天津民歌、杂腔小调、曲艺及京昆曲牌等艺术成分，对直隶梆子的语音、腔调进行了改造。稍后，天津出现了第一批女伶，如小荣福、王克琴、金月梅、杜云红……以及略后的金钢钻、小香水等，他们除继续完成了河北梆子中山陕语音向普通话声调的过渡外，对唱腔板式、旋律又作了进一步的规范和发展，在唱法等方面也进行了变革。终于使天津的河北梆子成为一个重要分支，被时人称作“直隶新派”或“卫派梆子”。

河北梆子中山陕语音向普通话声调的转化。“直隶梆子”传入天津时，仍留有浓重的山陕语音。如：

选自《庙中会》苏三唱段
（十三旦演唱）

【慢板】（♩=26—44）

0 3 2 6 | 3 - 2 3 2 1 6 | 2 2 1 6 5 2 3 2 1 1 6 | 5 -（过门略）|
见 公 子（哪衣 呀 啊 啊）

0 0 2 5 2 | 1 6 5 5 - | 2· 1 6 5 3 5 | 5 0 5 2 5 |
不 由 人 泪 流（哇）满

2 2 1 6 1 6 5 | 1 2 6 5 1 5 6 5 6 5 | 4（过门略）| 0 0 5 - |
面（哎哎 哎哎 哎哎 哎哎）。我

5 - 2 5 2 1 6 | 5 - 1 6 1 | 1 1 6 5 - | 2 5 7 2 3 2 |
叫 声 公 子 我 心 着 急 呀

2 2 2 7 2 1 6 | 5 -（下略）
（哎哎 哎哎 哎哎 哎）。

从山陕语音向普通话声调的转化，是从何达子、元元红为代表的“直隶新派”，即“卫派”梆子兴起时开始的。如：

杨延辉坐宫院自思自叹

（《四郎探母》杨延辉[生]唱腔）

$1={}^{\flat}E\ \frac{4}{4}$

元元红（魏联升）演唱
曹鸿昌记谱

【大慢板】（♩=36）

杨（啊）延 辉（呀 啊） （哪呀 噢）

稍快

（啊）

稍慢

坐（呀） 宫（啊） （啊啊）院（哪啊 啊啊 啊）

自（啊 啊） 思（啊哈 啊啊） 自（啊 啊） 叹（哪 啊 啊啊 啊啊

啊啊 啊啊），儿 的 娘（啊哈） 啊！

思（啊） 想（啊） 起（呀 噢哈

啊） 高（哇） 堂（啊） 母（哇啊） 好（哇） 不（哇 啊啊

啊 啊）伤（啊 啊啊 啊） 惨 （哪）。

稍慢　（♩=48）

5556 335 6 5 3·235 | i i 6i65 3653 2 36 | 5 −) 3 3 3 |

思　老

3 5 3 3 6 52·3 5 | 5 i·2i 5 i i 3 | 2 i 6 5 3 2 2 i |

母(哇　啊　哪呀 啊　啊　哪　啊 啊　哎　呀 啊　哪 啊　呀 啊)

i (i6i 56i 5 3 | 2 1 353i 332 1 1 | 1 − 1 6 1 2 |

稍慢

3 5 6 i 6 5 3 5 | 2·1 2 3 4 3 2 3 | 5 7 6 5 3 2 6 5 |

1 6) 3 3· 3 3 | 3 3 6 556 3·53 | 3 3 3 3 6 5366 |

每(呀)　日(啊)　里(呀　啊)　暗(哪)　中(啊　啊啊

3 3 3 7 6 3·535 6 0 | 3 3 #i 3 i 6 3 6 | 3·53 3·53 6 3 6 5 3 |

啊)　肠(这)痛　(啊　哎)　断(哪　啊　啊　啊 啊　哪　啊啊　啊啊

(556 i i 5 7 6765 |

6 6 6 2 3432 3 | 3 − 0 0 | 6 6 6 2 3432 3 |

啊　啊　啊啊　啊　啊　啊)，

3 −) 3 3 3 | 2 5 3 3 0 3 2 6 i6 | 5· 3 3 3 i i 0 |

想(啊)　老(哇)　娘　(啊)　每　日(啊

(5 65 365)

3 20 i 2·3 5 − | 3 3 3 3 2 0 6 5 | i 2 3 2 2 6·5 |

噢)　里(呀啊　啊)　诗(哇)　念(呀　啊)　青(哟)　天(哪　噢 哈

(5 5 5 6 5 6 56i |

5 − − 0 | 3·6 535 2 5 1261 | 555 335 6 5 3235 |

啊)。

稍慢

我（呀）好 比（呀 哪啊 呀

稍快

啊）

丧（啊）家 犬（哪 哈）

无（哇）人 照 （哇）管 （哪 啊 啊），

【二六板】（♩=90）

又好 比（呀）是 浅（哪） 水的 龙 困（哪） 在 沙

滩 （哪噢 啊）。 萧（哇）天 佐 （哪啊 呀 啊）

摆（呀） 天 （哪） 门

（啊） 两 国来 交

（哇） 战 （哪），

到女伶兴起后，如小香水演唱的《蝴蝶杯》已不再有山陕语音的痕迹。如：

选自《蝴蝶杯·打子》田云山唱段
（小香水演唱）

【二六板】（♩=52）

（前略）骂一声，田玉川你不孝的儿男。

不孝儿你逃（哇）学（呀）你懒读（哇）黄卷，谁叫（哇）你背为父（哇）去（呀）游龟山。打鱼人（哪）芦（哇）公（啊）子（这）与你（呀）非乡，一（呀）非亲二非故他累你何干？伤（啊）人命儿就该往帅府去投案，私逃走我二老（哇）受牵连（哪啊）。

直隶梆子中山陕语音向普通话的转变，还使最具山陕风格的二音子(用假声演唱的花腔)逐渐很少有人再唱。带二音子的直隶梆子唱腔如：

选自《汾河湾》柳迎春唱段
（四盏灯演唱）

【慢板】

2 3 262 | 5 - 12 3 | 2 3 216 162 76 |
柳 迎 春（啊 啊

5 162 6165 4516 | 5 - （过门略） | （5 - ） 15 1 |
啊） 坐 窑

65 62 5 52 | 5 31 32 1 | 10 56 5 53 |
前 自 思 自

（二音子）稍快

2 2 12 161 | 5 - 112 32 | 3 - - - |
叹（哎 哎哎 哎哎哎 哎 哎哎哎 哎哎 哎

3 0 223 21 | 6 27 6 27 | 67 27 67 57 |
哎 哎哎哎 哎哎 哎 哎哎 哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎

6 27 6·7 57 | 6 - - - | （大过门略） 1 65 |
哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎）， 思

1 65 235 3532 | 1 - 25 3532 | 1 - 25 21 |
想 起（呀 啊哈 啊 啊

516 5 23 216 | 23 216 216 216 | 5 0 11 13 |
啊）（哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎 哎哎 哎哎

23 13 6 6 | 6 3 5 - | （下略）
哎哎 哎哎 哎 哎 哎 哎 哎）

又如：

选自《花园赠珠》刘春英唱段
（陆菊芬演唱）

(♩=108)

(大5 35 | 12 62 | 1 03 | 23 5i | 3i 32 | 12 35 |

ii 6i | 5 - | 5 -) | 【双导板】(♩=54) 3 37 | 3 221 | 22 66 |

清 晨 起（哪哈）站立

5 - | i6 i6 | 5 - | (二音子) 55 32 | 55 32 | i - |

在 西 厢 院，（哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎

55 32 | 55 32 | 72 56 | i6 i6 | i2i 6120 |

哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎 哎哎哎 哎哎哎

i - | i - | i 0 | (下略)

哎)

"直隶新派"兴起后，"二音子"唱法渐渐消失，除少数演员外，已少有人用。民国后女伶兴起时的〔双导板〕唱法，免去了"二音子"，对唱腔与过门也作了规范。如：

选自《喜荣归》崔秀英唱段
（金宝环演唱）

(大4 32 | 1·7 6123 | 1 5 3532 | 1 12 | 3·2 3532 | 1612 3532 |

1235 216 | 5 -) | 【双导板】5 53· | 5353 2i | 25 6i | 5·(7 6i5) |

忽 听 得 老 崔 平

2 5 3·2 | 1·(7 621 | 稍快 55 32 | 55 32 | i·3 23i | 55 32 |

一 声 请，

55 32 | 12 56 | iv·6 126i | 232i 6i22 | 稍慢 i -) | (下略)

〔慢板〕格式的规范。在早期的河北梆子音乐中，〔慢板〕的格式尚不够固定，上句唱法多有随意性的加花或拖腔，到下句才能看出六板格式的轮廓，四盏灯、灵芝草等人均如此演唱。女伶兴起后，在保留老派下句六板的基础上，对上句腔也用六板作了规范，如：

选自《三娘教子》王春娥唱段
（金钢钻演唱）

【慢板】（♩=72）

（过门略） 3 3· 3（3） | 3 21（6） 2 6·5 | 5 - - - | （556 535
王（啊） 春 娥（呀 哪 呀哈 啊）

1 1 332 5767 5235 | 6756 1167 5611 5765 | 5 3 2515 1161 5 5 |

5· 3） 2 3 7 5 | （3 2） 5 0 2 32 6（6） | 1 6 1 565 3（56 |
坐 机 房 （啊） 自 思

5 1） 3 53 6 5 3· | 1 - - 0 | （下略）
自 想，

从中可以看出这是前二后四（过门为界），俗称“六大板”的唱腔句式，男腔的句式也是如此。

〔慢板〕中“哭相思”的腔调，是在二十世纪初期“卫派梆子”形成以后的资料中发现的。女腔〔慢板〕里加“哭相思”的唱腔结构，如：

选自《大拾万金》李翠莲唱段
（金钢钻演唱）

（085 1 1 5617 6135 |
（嘟 · 台 | 仓 - 仓 仓 | 仓 大大 大大 乙台 |

渐慢

1232 735 6157 6535 | 1261 2 3 4643 2123 | 5672 6765 234 1 332 |
仓）

【大慢板】（哭相思）（♩=30）

1 6） 2 3 2 3 2 20 | 1 6 3 2 2 1 10 2 5 3 2 |
见 崔 儿 （啊 哎哎 哪衣呀哈

6·2 1 1 (6) 2 53 2 21 (1) | 6·1 5 6 1 2 3 5010 60 6·5 |
哎 哪衣 呀哈 哎哎哎 哎 哎 哎咳 哪衣 呀 哎咳

50 3 2 20 5 1 5 6 1·5 1 | 2 5 3 2 160 2 3 6 3 6 5 353·5 1 16 |
哎 哎 哎 哎 哎哎哎哎 哎哎哎 哪衣呀哈 哎 哎哎 哎哎哎哎 哎 哎 哎哎

5 0 1 5 3 2 5·6553 5 50 | 3·5 6 1 35 3·2 6 5 2 1 6321 (32) |
哎 哎 哎 哎哎）和 三 （噢 啊 啊 啊） 姐（呀啊 啊 啊啊啊 啊 啊）

1·2 2 3 2321 (1) 6·1 5 6 | 1 (16) 2 3 6 6 3 2 2 5 3 5 1 |
同（哎 啊 啊）把 （呀啊 啊 哎 哎 哎哎） 纸（啊 啊 啊 哎 哎 的）

5 5 (6 1 561 5165 | 4·561 5643 2312 3561 | 556 1 7 6764 3235 |
烧（哇）。

651 1 6765 3235 1 161 | 5· 3) 2 5 216 | 2·5 1 6·1 5 3 2·3 5 3 |
在（哎） 后 边（哪 哎咳 哎 哎 哎 哎 哎

2321 6 1 6·1 5 3 2·3 5 0 3 | 2321 6 1 6·1 5 1 61 5 3 |
哎 呀 哎 哎哎 哎 哎哎 哎 哎 哎 哎 哪 哎哎 哎 哎 哎哎哎

2·5 2 1 1 6 5 5 2 3 2 1 | 1 - （下略）
哪衣呀哈 哪 衣 呀）。

男腔“哭相思”和女腔相比较，不仅音域降低了，而且多在中声区行腔。在男、女腔的“哭相思”中，都可见到天津民歌旋律“3 32 1265 | 1656 1·6 | 1 - |”（《挠秧号子》）和“5 53 2356 | 3·2 1 |”（天津民歌）的痕迹。

“卫派梆子”虽然对〔慢板〕格式作了规范，但是，演员为尽情地表达特定人物的思想感情，在唱腔的句式结构上并不拘泥格式，而且有许多创造。如一句唱词，用两次旋律加花的句式结构：

选自《算粮》薛平贵唱段
（元元红演唱）

【慢板】

此 一 去 （哪哈 嗨 嗨 嗨 嗨 哪嗨嗨 嗨 嗨 嗨

嗨 哪嗨嗨嗨 哪 呀 哪 衣 呀）

算（哪） 粮

事 休 要 乱

嚷（啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊啊 啊啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊啊啊啊啊），（下略）

而在《回荆州》中则采用了句逗不加花、句尾大甩腔的唱腔结构方法。如：

选自《回荆州》刘备唱段
（元元红演唱）

【慢板】（♩=52）

（过门略） 铺（哇） 红（啊） 毡（哪 哪呀 啊 哈 啊）

挂（呀） 红（啊） 彩（呀 啊） 甚（哪） 是（啊

啊 啊） 体（呀 啊） 面（哪 啊） （哪 啊啊 啊啊

啊啊 啊啊啊 啊），

3 -) 3 3 7 0 | 5 5 3 3 2 6·5 | 5 · 0 3 3 2 2 0 |
为(呀) 王(啊) 家(呀 啊哈 啊) 与(哟)小

3 2 5 2 5 (3 6 5) | 3 3 7 3 2 6 5 | 1 2 3 2 2 6·5 |
(噢) 民(哪 啊) 大(呀) 不(哇 啊啊 啊) 一(呀) 般(哪 啊哈

5 - 0 (下略)
啊)。

〔二六板〕唱腔句式结构的多样化。在河北梆子唱腔音乐里,〔二六板〕是各种板式里的主要板式。〔正调二六板〕又在〔二六板〕里占有重要位置。因此在"直隶新派"形成的过程中和其后,为了适应多种情绪表现的需要,〔二六板〕在唱腔句式结构上逐渐向多样化发展。如上下两句都用一小节过门补圆六板的句式结构:

选自《探母》杨延辉唱段
(元元红演唱)

【二六板】(♩=160)

3 | 2 6 | 6 3 7 | (5 6 1) | 2 7 | 2 · 1 |
提 起 那 公(啊) 主 真 可 人

1 - | (6 5 1 | 1 1 6 1 | 3 2 1 | 1) 7 | 6 · 3 7 |
爱, 有 千(哪) 金

6 3 | (3 1 6 5) | 1 1 | 3 · 1 | 5 - | (下略)
难 买 女 (呀) 裙 (哪) 钗。

上句第六板作下句第一板的"赶板"句式结构:

选自《探母》杨延辉唱段
(元元红演唱)

(5) 1 5 | (3) 2 5 3 | 2 2 3 · 1 | 5 · 0 | 5 3 #1 2 3 |
又好 比 (呀) 是 浅(哪) 水 (的) 龙 困(哪) 在 沙

0 3 7 6 | 3·5 3 1·1 | 5 3 2 5 5 | (下略)
滩 (哪 啊), 萧(哇) 天 佐

句句落眼的句式结构：

选自《南天门》曹福唱段
（小香水演唱）

【二六板】（♩=60）

（过门略）

好（哇）一 个 伶（啊） 俐 的 （那） 千 金（哪） 体 （呀），

她 说（哇）出

话 来 就 令（啊） 人 爱 听。 我 今

日 要 保 她 （啊） 奔 大 同， 她

认（哪） 做 老 曹 福 我 全 当 亲 生（啊）。

到 后 来 （这）我 曹 福 死（啊）故 了，

她 披 麻 戴 孝 （要） 送（啊）我 到 坟

茔。 节 节 斋 斋 （这）

烧 张 纸 （啊）， 她 哀 哀 恋 恋 （哟） （这）

哭 几 声。（哎）

（下略）

借鉴说唱音乐串口垛句的唱腔句式结构：

选自《桑园会》白氏唱段
（金钢钻演唱）

【二六板】（♩=116）

（前略）

也 有 那 骑 骡 就 压 着

马， 也 有 那 推 车 就

把 （呀） 担 （来） 担。 观（哪） 只 见（那）

南 来 北 往（他） 来 来 往 往、（他） 推 推

拉 拉、（他） 挑 挑 担 担、（他） 一 个 一 个（他）

一 个 一 个 同 回 家 转 （哪）， （下略）

女伶兴起后，在天津河北梆子唱腔音乐中也出现了〔反调二六板〕（俗称“反梆子”）。它的板胡空弦绝对音高与〔正调二六板〕相同，但〔正调二六板〕定弦为“$\underset{\cdot}{6}$—3”，〔反调二六板〕为“1—5”。正调上句落“$\dot{1}$”、下句落“5”，反调上句落“5”、下句落“1”。〔反调二六板〕并非独立板式，它只能借助〔正调二六板〕启唱，再由〔正调二六板〕接出，不能自行启唱和结束。中华人民共和国成立以前，只有旦行演唱。如：

我大跪小来我是礼不端

1=E $\frac{2}{4}$ （《铡美案》秦香莲〔旦〕唱腔） 金钢钻演唱
曹鸿昌记谱

【大锣夺头】

（大大 大台 | 仓 大七 | 乙台 仓 | 大扑 台 | 仓）

【反调二六板】（♩=72）

我 大 跪

小　来　我是　礼　（呀　啊）　不（的）端。（哪）

昔　日　里鸿　雁　（哪）　（那）去　求

仙，（哪）　它　一　到　西　天　它就

把　（呀　噢）　佛（的）参　（哪）。　只　行　了（那）

七　天　（哪）　那共（啊）七　晚，（哪）　它的

两　膀　无　力　它就　落　（呀　噢）　沙（的）

滩。（哪）　打　鱼　的个　老　翁　（啊）　（那）

取　见（的）　了，（哇）　捡（哪）　起　来　放

在　（哎是）　打　（呀　噢）　鱼的　篮。（哪）　早

知道落在(呀)那渔(啦)翁的手(哇),

【正调二六板】

总不如原(哪)郡(哪)家下(呀啊)

受(呀)贫(的)寒。(哪啊啊)

下(啊)手儿不跪

往上手儿站,(哪哈啊)

他

问(哪)我(呀哈衣哪啊)

一声(啊)

我回

答

一言。(哪啊哈)

5 i6i | 5 76i |

5 - | 5 - | 5i 6i | 5i 6i | 5·i 6i | 33 23 |

（呀）

5·6 72 | 6765 3567 | 5 0 ）‖

二十年代前后，还出现了〔悲调二六板〕(俗称“小反调”)。与〔反调二六板〕相比，〔悲调二六板〕的上下句落音更为自由，它可借助〔正调二六板〕启唱，也可自行启唱。如：

选自《三娘教子》王春娥唱段

（秦风云演唱）

【悲调二六板】

(前略) i | 6 5 | i - | 5 - | 0 1 | 1 2 |

不孝的奴才 跪面

53 5 | 5 4 | 3 3 | 2 12 | 5 · 3 | 5 2 |

前， 听为娘把此话 细对

35 32 | 1 1 | 0 i | i i | 5 - | 0 1 |

儿 言。 娘 为 儿 受

1 2 | 5 - | 0 4 | 3 3 | 2 3 | 5 · 3 |

艰 难， 娘为儿少 吃

5 2 | 35 32 | 1 1 | 0 i | 6 5 | i 2 |

无 有 穿。 娘为儿 东

5 - | 0 i | i 2 | 54 5 | 5 i | i6 5 |

邻 借 米 面， 娘 为 儿

5 3 | i6 5 | 53 3 | 72 76 | 5 5 | (下略)

西 舍 借 过 油 盐。

〔流水板〕的发展变化。老派河北梆子板式中的流水板共有两种，一是〔快板流水〕(俗称“紧打紧唱”)，一是〔散板流水〕(俗称“紧打慢唱”)。尚没见过〔快板流水〕的独立唱段，〔散板流水〕多作为〔二六板〕唱散后的结束句。卫派梆子在形成过程中，特别是女伶兴起

后，开始有了单独启唱和自行结束的〔快板流水〕唱段。如：

选自《大登殿》王宝钏唱段

（金钢钻演唱）

【快板流水】（♩=144）

除独立的唱段外，还有接〔二六板〕的〔快板流水〕。如：

选自《南天门》曹福、曹玉莲唱段

（小香水、金钢钻演唱）

【二六板】（♩=220）

【快板流水】（♩=264） 【垛板】

6 3̇ | 3̇ 6 | 6 5 | 1/4 353 | 5 i | 5 | （2 1） | 5 i |

奴我心中有大主意。（莲唱）路

6 i | 5 | （i） | i | 2̇ 3̇ | 3̇ | 0 3̇ | 2̇ i |

难移日西坠，寻一个

2̇ | 7 | 2̇ | 3̇ | i | i | 5 |（下略）

茶粥茶店好投宿。

还有用打击乐干起或流水板过门启唱的〔快板流水〕。如：

选自《桑园会》白氏唱段

（金钢钻演唱）

（前略）（5 i | i 3 | 2 5 | 6532 | 1）i | i 5 | 5 i | 5 | （35）i | 6 5 |

忽听婆婆一声

i | 0 i | 6 5 | 5 i | i 5 | 3 5 | i | 5（i65 | 35i2̇ | 5 0）‖

唤，急急忙忙走窑前。

〔散板流水〕在作〔二六板〕结束句时，一般是从过门或〔梆子穗〕转入。同时还出现了一种含"幺二三"腔调的〔散板流水〕结构。如：

选自《男起解》秦琼唱段

（云笑天演唱）

【快板流水】

（前略） 1/4（5 i | i 3 | 2 5 | 3 2）| 0 i | i i | i | i | 5 |

回头把话言。

【散板流水】（幺二三）

サ 3̇ 6 · 3̇ – 6i6 6 · ¦ 6 · 5 – 5 0 （5 6 5 6 5 6 5 6 5 i

眼巴巴 呀！ （仓）

3 5 6 5 3 5）¦ 0 2̇ 6 6 6 · 3̇ 0（i 2̇ i i）¦ 6 3̇ 7·7 6 6 0 5

今生不能见 娘啊！ （啊

3 5· 3·5 3 (3 3) 6 6· 6 4 3 - | 2 3 3 2
啊 啊) (啊 哎 咳

2·(23 23 | 2/4 23 23 | 4/4 22 72 32 72 | 02 72 32 72) | 廿 3
咳) (顷 仓) 贾

3 3 2·3 56 | 3 3·2 1 2 23 2· 1 1· | (11 51 11
氏 妻 (呀 哈 哈)

51 21 51 21 51 01 51 21 51) | 3 2 1·2 7 - (06
(仓 仓 仓0) 罢 了 (乙大

57 06 57 | 7 7· 6· 6 565 5 4· 5 - (5 -) ‖
乙 仓仓 仓0) 亲 生 儿 (呀) (仓)

〔尖板〕的发展变化。老派梆子的〔尖板〕，多见的是只用上句作“引子板”使用，如〔尖板〕转〔慢板〕、〔尖板〕经〔搭调〕转〔慢板〕等。从二十世纪初期起，〔尖板〕成了多句唱词反复演唱的独立板式之一。除可独立成段外，还允许单唱上句，下句用锣鼓〔扫头〕代为结束。如：

刘春英这里回家转

1＝F

（《妻党同恶报》刘春英〔旦〕唱腔）

金钢钻演唱
曹鸿昌记谱

【大锣尖板】 节拍自由

(大 | 仓 七 | 仓 台台 | 七台 乙) | 仓) 廿 (5·6 | 5 5·) 【尖板】2522 216 25
刘 春英 这里 回(呀)

21 1 - | (1 -) | 216 216 55 4·1 5 0 | (5 - |
家 转， (顷 仓) 又见 野鬼 他把 路(的) 拦。 (顷 仓)

【大锣尖板】

) 0 (大 | 仓 七 | 仓 台台 | 七台 乙 | 仓 5·5 5 5·) | 522 655
(白略) 刘春英 二次是

3 3 i 6 | 7 6 6 3 2 3 3 3 3 3 3 3 2 6 | 3 232 2 · 1

回家 转，野鬼 他 不 住(他) 把 我 拦(哪)。 (哎)

1 - (1 - 0 0) ‖

(啊) (仓 七台 仓 -)

此外，还有云笑天在《男起解》中演唱的五句唱词转〔慢板〕的生腔〔尖板〕唱腔句式结构，以及筱瑞芳、王金城在《探母·别家》中演唱的多句唱词独立成段、上下句落音多变的生、旦对唱〔尖板〕唱段结构等。

〔搭调〕唱腔句式的发展变化。老派〔搭调〕多用衬词，如“娘啊”、“儿啊”、“难见面的夫哇”以及“婆母娘啊”等等。在女伶兴起的二十年代，天津就出现了多种不同的〔搭调〕唱腔句式。如：

选自《三娘教子》王春娥唱段

（金钢钻演唱）

【小锣搭调】 节拍自由

サ(0 0 55 5· 3) 3 3 3 3 2 6 2 3 6 | 2 2 6 5 3 5 7 6

(大大 乙 台) 你可 知 天子 重 英(啊) 豪，文(哪) 章 教 尔

676 676 6 5 5·6 5 6 5 · 3 3 2 · 6 2 6 5 3 | 2 2 6 5 1

曹。 万(哪) 般 皆 下 品，(可说 是 儿

6 5 1 7 6 · 6 7 6 6 5 5 2 2 1·2 1 1 6 | 2 3 2 6 5 3 |

啊 儿 啊 啊 啊 啊啊 啊 啊啊 啊) 唯 有

1 2 5 | 2 1 3 3 3 3 2 2 1 2·3 2 2 · | 5 2 2 6 6 6

读 书(的) 高(哇 哎 啊 啊 啊啊 啊啊 啊啊 啊 啊) (哎)

5·6 5·6 5·6 5 4 - 3 3 (1 0) 5 · 3 3 3 5 0 (下略)

(啊) (哎)

这段唱腔流传至今，已成为所有演员演唱时的固定模式。此外尚有金钢钻在《万里长城》中“白中干起”的〔搭调〕；筱瑞芳在《抱灵牌》中唱词和衬词混用的〔搭调〕；以及小香水在《南天门》中的男腔多字〔搭调〕等等，都灌制了唱片流传至今。

〔导板〕腔调的完善、规范和发展。〔导板〕有单、双之分，老派唱法仅用七言（上句）作“引板”用，唱腔旋律也只有五小节。如：

选自《算粮》王宝钏唱段
（五月仙演唱）

【导板】（♩=72）

3 2 3 2 | 1 6 1 | 5 - | 1 6 1 | 5 3 |（下略）

进 前 施 礼 （呀） 奉 高 堂，

女伶兴起后（民国前后）的“卫派”唱法，不论男、女腔，唱词多改为十言，唱腔旋律也多规范成十二小节，并出现了许多不同的句式结构。句尾甩腔，有的竟多达二十小节左右。如：

选自《探母·见娘》杨延辉唱段
（元元红演唱）

【二六甩板】

（前略） 5 | 3 2 | 2 1 6 (2 | 1 6 5) | 5 5 3 | 3 - | 1 - |

老 娘 不 必 痛 悲(呀) 哀， 孩

1 · (1 | 1) 6·1 | 6 5 | 3 3 5 | 3 2 | 1 - | (1 2) |

儿 言 来 说 开 (呀 啊) 怀。

【导板】稍慢 （♩=84）

1 0 1 3 | 2·1 6 0 | 6 1 1 6 | 565 (5 6) | 5 3 1 | 5 - | 5 (5 |

老 娘 亲(哪) 转 上 受 儿 (呀)

2 0 3 0 | 2 3 2 2 | 6 1 0 | 5 6 6 5 | 4 5 2 | 5·6 1 0 | 2 32 6 |

拜。（哎 哎哎 哎哎 哎 哎 哎哎 哎哎 哎 哎 哎哎 哎 哎 哎

3 7 6 5 | 3 7 6 5 | 3 6 2·3 | サ 5 0 6 6 · 565 4 0 5 - |（下略）

哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎哎 哎） 娘（啊） 啊！

这种〔二六〕甩板启唱的〔导板〕和二十世纪二十年代金钢钻在《双官诰》中用过门启唱的女腔〔导板〕等唱法，一直流传至今。

中华人民共和国成立后，旦腔〔二六板〕的新发展。建国后梆子剧目题材扩大了，所表现的内容更丰富了，无论是改编的剧目还是新编剧目，唱词里都常见离开七字或十字句规范的散文式长短句，因此〔二六板〕唱腔上下句各六板的程式多有突破。为了更准确地刻画人物内心的感情，各种〔二六板〕也常常从需要出发而进行组合，因此也就出现了各种组合形式的〔二六板〕唱段。如打破了上下句唱腔各六板句式的〔反调二六板〕接〔悲调二六板〕唱段：

选自《窦娥冤·哭坟》蔡婆唱段
（韩俊卿演唱）

【反调二六板】（♩=72）

（仓 大0）可怜你屈打成招

不明不白审成死罪

就斩首长街。（中 略）

（1）他那里寻儿不着找儿也不

在（呀）；可怜他悲悲切

切惨惨凄凄怎知我儿被

人来害，尸首不全你死的

好不明（啊）白。

【悲调二六板】（♩=120）

为婆的决心复仇

已三载，幸遇着

5 · ˇ 3 | 6 · ˇ 5 | 3 5 3 5 | 6 2 7 6 | 5 （下略）
你 的父 他审 问明 白。

1952 年，还出现了〔悲调二六板〕(小反调)接多字“垛板”的唱段结构。如：

选自《秦香莲·琵琶词》秦香莲唱段
（宝珠钻演唱）

【悲调二六板】

i | 6 5 | 5 #454 0 5 | 6 i 5 | 5 1 | 1 2 |
可怜我老 老少 少 难 活

5 #4 5 | 5 4 | 3 3 | 2 1 2 | 5 3 · | 5 2 |
命， 可怜我二公婆 饿死

3 5 2 6 | 1 （6 2 | 1） i | i 6 i 2 | 5 （3 6 | 5） i |
在路旁。 可 怜我 旷

【垛板】

i 3 | 2 · i | 2 3 2 i | 6 i 2·（3 | 2 -） | 2 3 |
野荒 郊无 人帮助， 我只

2 - | i i i | 5 - | 2 - | i 6 5 | 2 - |
得 手扒黄 土 葬 埋 他二

i 6 i | i 7 | 6 6 | 5 - | （下略）
老 爹 娘。

韩俊卿则在同一剧目中对〔反调二六板〕做了进一步加工。她把过去以中速为主的〔反调二六板〕(♩=72)变为慢速(♩=30 至♩=52)，并在原唱腔旋律基础上加花，从而增强了〔反调二六板〕的抒情特色。如：

选自《秦香莲·见皇姑》秦香莲唱段
（韩俊卿演唱）

【反调二六板】(♩=30)

5 3 i ˇ | i 5 i i | （i） i 6 i ˇ | 7 6 6 5 ˇ | 6 6 5 6 |
有 一 件 大事 想

心 间。 昔日 里 （那）鸿 雁

去 求 仙， 它 一 到

西 天 把 佛 参。

只飞 了 七 天 并 七

晚， 它这 两 膀 无 力

落 沙 滩。 （下略）

1953年，韩俊卿在《三上轿》中，又改变传统唱腔中〔反调二六板〕必须从〔正调二六板〕转入的规律，创出了由〔哭板〕转〔反调二六板〕的唱腔。如：

选自《三上轿》崔秀英唱段

（韩俊卿演唱）

【哭板】

将我 儿 抱 廊

下

【反调二六板】（♩=26）

喂 儿 乳 吃。 （下略）

二十年代，女伶金钢钻曾在〔正调二六板〕中，借鉴说唱音乐形式创出串口垛句唱法。1956年，金宝环在《梁山伯与祝英台·祭坟》中，又借鉴了男腔中多字垛句的演唱方法，在润腔中采用多装饰音和女腔委婉秀丽的演唱技巧，创出了〔正调二六板〕多字垛板唱腔。如：

选自《梁山伯与祝英台·祭坟》唱段
（金宝环演唱）

【正调二六板】（♩=92）

含 悲 泪 （呀）

整 衣 冠 跪 倒 尘 埃，

【垛板】

待妹 我 三 拜 九 扣、 九 扣 三 拜、

一 步 一 扣、 一步 一扣 把 兄

拜，

兄

长 啊！

（下略）

1979年，在现代戏《渡口》中，又出现了〔流水二六板〕。如：

选自《渡口》水莲唱段

（刘俊英演唱）

【流水二六板】（小快板）

长篙一点劈风浪，

（过门略）

广阔江天任飞翔。

（下略）

这一腔调原是〔散板流水〕（紧打慢唱）的旋律，它是用$\frac{2}{4}$节拍规范而成，特点是比〔二六板〕速度快，比〔散板流水〕慢，填补了两者之间的空隙。

1949年后男声唱腔的改革。银达子（王庆林）为了解决男腔的调高和音域问题，进一步发展了他在天津解放前已初步运用的“调腔同移”的唱法。在天津被观众称为“达子腔”，很受欢迎。其特色是在降低定调（把传统中“1＝E”或“1＝^{b}E”，降低为“1＝C”）的基础上，又吸收了兄弟剧种、民歌、曲艺和杂腔小调等音乐成分，创造出以低腔为主、高低结合、唱中带念和诵唱交替的唱腔新风格。如：

在宝帐相劝你一番的好意

（《战北原》诸葛亮[生]唱腔）

银达子演唱
曹鸿昌记谱

1＝C 2/4

渐慢 【正调二六板】（♩＝76）

（台）

在宝帐相劝你一番的好（呃）话，

谁叫（哇）你出恶言卖你的好滑。

你言说司马懿才学广（啊）大，

我把那司马懿当做娃娃。

他好比瓦上的霜见（呐）日就化，

诸葛亮似明（啊）月永照

(5636|

1) 4 | 5 i 5 | 5) 5 | 530 i·0 | 3 5i | 5 (3 235) |

光 华。 郑 将 军 进 宝 帐

3·i i (i) | 53i 6 i | (i 6) 5 | 3·i i (i | i6·) 5 | 530 i·0 |

说(哇)了 实 话, 有 老 夫 奏 我 主

5 3 2 (32 | 1 0) 4 | 5 i 5 (36 | 5) 3 | 3 i i 0 | 3 3 5 3 2 |

把 你 功 加。 郑 将(呃) 军 在宝

1 - | 1 · 2 | 6 0 0 6 | 3 5 | 6 6353 | (3) 3 5 3 |

帐 你 不 说 实 话, 有

渐快

0 3 2 | 3·2 i 2 | 3·53 0 #5 | 3 5 6 6 | 6 2 3 | 5 (56i |

老 夫 传(呐)将 令 我 定把 尔的 头 杀!

(仓 0)

(♩=120)

4 3 2 3 | 535 i6i | 6765 323 | 5) 2 | 3 3 | 2 3 |

南 屏 山 借 东

(2 3 2 i |

3 2 (3) | 2 3 3 | 3 · 2 | 2 0 | 6 i 2·3 | 2 3 2 i |

风 周 郎他 害 怕,

6 i 2 | 2 0 6 5 | 1/4 6 7 | 6 7 | 6 7 | 6 7 | 665 | 356#5 | 6765 | 356 | 06#5 |

(白) 郑将军,我服你!

【散板流水】

356) | サ 3 6 3·6 3 (065 | 356) | 0 6 3 3 6 3 6 3535 3 2 - (2 3 |

(唱)我 服 你、 是 好 大的 胆 (呐)

1/4 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | #i 2 | 2 2 | #i 2 | 0 2 | #i 2 | 3 2 | #i 2) | 2 | 3 0 |

你

（2 2 | #1 2 | 3 2 | #1 2 | 3 | 0 #4 | 3 | #4 | 3）| サ 3 2 3 0（3 3 |

真乃

3 3）| 2 #1 - 2 - （2 3 | 1/4 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 2 | #1 2 | 3 2 | #1 2 | #1 3 |

胆 大， （仓 -）

#1 2 | サ 6 3 3 0 6 6 #5·6 3（6 | 1/4 #4 | 3 | 6 | #4 |

你 在 这 虎 口 里

3 | 6 6 | 6 6）| サ 6 5 4 - 5 1 - 5 -（5 6 | 1/4 5 6 | 5 6 | 5 6 |

前 来 拔 牙！

5 1 | 3 6 | 5 0）‖

（仓 0）

生腔〔反调二六板〕的出现。这种新板式是1959年在排演《苏武》一剧时，琴师郭小亭在女腔〔反调二六板〕的基础上，吸收借鉴了昆曲、大鼓和天津民歌（《扎风筝》）的旋律，又经过王玉磬在唱腔旋律上精心润色而创造的。如：

选自《苏武》苏武唱段

（王玉磬演唱）

【慢板】

4/4 1 0 0 1 | 1·2 7 6 5·6 #4 3 | 2·3 5 7 6 4 3 2 |

我 不 屈

（5643 | 2123 5 4 3 4 3532 |

1·2 7 6 5 6 5 | 5 - 0 0 | 1·2 7 6 5 6 #4 3 |

5· 3）1·2 3 3 | 3 7 6 16 3 3（3）| 1·2 7 6 5 6 #4 3 |

汉 节 志

2 0 5 1·6 1 2 | 3 - - - |（3 3 #4 3 2 1 6 1 2 |

不 变，

【反调二六板】

2/4

卫律贼放我牧羊北

海边。北海常年

无春暖，我渴饮

冰雪饥去吞毡。

日日夜夜心思

汉，梦魂常过

雁门关。（♩=36）愿圣上

念我忠心一片，早日

接我回朝班。

（下略）

为解决传统生旦对唱时，用“同调同腔”男声唱腔音域太高的困难，1953年，新音乐工作者与演员合作，用“同调异腔”的唱法作了新的尝试。如：

选自《梁山伯与祝英台》梁山伯、祝英台唱段
（杜义亭、金宝环演唱）

【正调二六板】

0 5 5 3 2 | 1·2 3 | 2 5 3235 | 2 - | （过门略）| 0 5 2 | 5 - |
（梁唱）书 馆 门 前 一棵 槐，（祝唱）弟 兄

2 · 5 | 1 · 6 | 5 3 5 1 | 5 - | （过门略）| 0 3 5 3 2 | 1·2 7 6 |
二 人 上 山 来。（梁唱）前 面 走 的

5 - | 3 6 | 5·6 4 3 | 2 - | （过门略）| 0 3 2 3 | 5·6 4 3 |
我 梁 山 伯，（祝唱）在 后面 紧

5 · 3 2 | 1·6 1 2 | 3 2 3 5 3 | 2·5 2 1 | 2·3 6 5 | 5·1 3 5 65 1 |
跟 我 祝 英 台 （哎 哎 哎 哎 哎 哎

5 - | （下略）
哎）。

为解决生旦对唱时男腔太高的问题，1972年，在《渡口》的唱腔中，又采用了“腔变调不变”的方法。如：

选自《渡口》爷爷、水莲唱段
（刘俊英、黄景龙演唱）

【正调二六板】

5 3 5 | 5 7 6 5 | 6 6 1 3 2 | 1 ·（3 27 621）| 3·2 3 5 | 0 6 3 5 |
（爷唱）若 是 风急 浪 又 高，

2 - | （2321 6 5 6 1）| 2）2 3 1 2 | 3·2 5 3 | 2（5 3 2 3 1）| 3·5 6 1 |
（莲唱）敢 闯 龙 潭 战

1 3 2 3 7 6 | 5 0 | （下略）
江 涛。

此外，1949年后在传统剧目的唱腔加工，新编历史剧的唱腔设计，以及合唱、伴唱、齐唱、领唱等新形式的探索方面，均有不少创造性的尝试。

河北梆子乐队的体制和沿革。河北梆子乐队文场旧制为板胡、笛子、梆子，其中板胡兼堂鼓、小钹、唢呐、曲笛；笛子（亦称梆笛）兼唢呐、海笛、曲笛；梆子兼检场。

中华人民共和国成立后，河北梆子乐队在乐器配备上有很大发展。1950年，银达子等老艺人要求丰富乐队音响，遂增添了月琴、南弦子和笙。金宝环曾主张加进嗡子，象京剧的京胡和京二胡一样用来烘托唱腔，补充音响上的不足。嗡子曾在《王贵与李香香》等戏中使用过。1953年后，相继增添了二胡、中胡和低胡，使弦乐组的音响既丰厚又富于变化。月琴被三弦所取代。1955年底，使用了大提琴，从而淘汰了低胡（有些剧团1960年以前仍用低胡）。1956年曾增设扬琴、秦琴。1958年小百花剧团开始使用琵琶，在个别情况下，偶尔使用短笛。五十年代末，梆子乐队所使用的乐器有：板胡、梆笛、短笛（偶尔使用，无专人演奏）、琵琶、三弦、扬琴、笙、唢呐、二胡（二人）、中胡、大提琴、梆子、鼓板、小锣、铙钹、大锣。共十六人。

二十世纪六十年代的乐队，以上面提到的十六人为基础，基本适应传统戏和一些小戏的演出。扬琴这一乐器并不固定，有的剧团不用。为求音量平衡，乐器的数量有增有减；一些特色乐器如柳琴、筝和排笙等，也时有使用。

六十年代末至七十年代，曾出现有在小型戏曲民族乐队基础上，加进西洋乐器长笛、双簧管、单簧管的乐队体制，西洋乐器在乐队中只起色彩、陪衬的作用。六十年代末到七十年代，出现有传统梆子乐队与西洋单管制乐队混合编制的乐队体制。其中，板胡、梆二胡、琵琶、笙、梆笛是主奏乐器。

七十年代末至今，由于恢复演出传统剧目，乐队文场也相应调整到六十年代小型戏曲民乐队的编制。现代戏也使用这种乐队，只是配器比较讲究。

天津的河北梆子板胡一直沿用丝弦，演奏时戴指套。初时，演奏者皆用四枚。天津琴师郭小亭在实践中发现，小指按弦机会不多，个别音可由无名指或倒把完成，遂改用三个指套，并在指法方面作了相应的改进，演奏起来轻捷、灵巧。后为许多河北梆子琴师所仿效。梆子板胡弓杆重，且马尾多。初时，多将马尾绷得很紧，声音刚劲有余，柔美不足。郭小亭在权衡使用硬弓的利弊之后，改用放松了马尾的软弓子。使用这种弓子，声音柔而不噪。也易于控制强弱。

河北梆子板胡通常用“6̣-3”弦演奏。郭小亭在一些剧目的个别唱段或曲牌中，使用“5̣-2”、“3-7”、“1-5”弦。在现代戏的演奏实践中，为了适应剧中唱腔多次转调的需要，高继璞试用“4-1̇”、“2-6”等弦伴奏，丰富和发展了梆子板胡的表现力。

旧制的枣木梆子形大，其规格一般窄且厚，音高刺耳。1955年，单贵良（鼓师）将梆子改制成宽而薄的形制，调门降低（中音），响而不噪，与演唱和鼓板配合效果亦佳，受到演员和观众的欢迎。

有一时期曾试用南梆子，但因音量过小而废弃。一些剧团在演出现代戏时做过不用

梆子的尝试，但终因这一击节乐器具有剧种特点而被保留下来。

1970年，河北梆子剧院会同民族乐器厂研制了“梆二胡”。梆二胡是比板胡低八度的同调乐器，其独特柔和的音质与板胡的刚劲性格（响亮、清脆、高亢）相结合，较好地解决了板胡这一主奏乐器与管弦乐队音响不够谐调的矛盾。外地剧团对此很感兴趣，曾来学用。现因管弦乐队取消，梆二胡也不再使用。

河北梆子的武场，是由鼓板、大锣、铙钹、小锣这几件基本乐器组成，各有专人演奏。

天津河北梆子乐队的配器有两种类型，一是琴师们在伴奏中自行编配，一是新音乐工作者酌情编配。在传统戏的演出中，琴师们在伴奏时，常常依据唱腔或为配合表演，对乐器进行调配使用（俗称“旋律配器”）。如《秦香莲·寿堂》秦香莲唱琵琶词，述说一家人的悲惨遭遇时，郭小亭的伴奏是开始即将板胡停下，场上突出二胡和弹拨乐器。这样与秦香莲弹词叙事的环境气氛相吻合，使词与曲、乐与声协调一致。

新音乐工作者参加梆子音乐创作后，根据乐队的规模在配器上有不同处理。他们对传统梆子剧目的伴奏音乐只做适当编配，手法简单，观众欣然接受。现代戏音乐配器较为丰富，在小型戏曲民族乐队中，为突出旋律，配器多采用支声复调写法，和声简易，低音流畅，相对旋律化，线条清晰，层次分明。在中西混编戏曲乐队中，皆用管弦乐配器技法，但配器者较注重织体写法上的戏曲化处理，如注意突出唱腔旋律等。《小刀会》、《不准出生的人》、《红灯记》等均在这方面进行了尝试。

梆子乐队在舞台上的位置始终在舞台下场门的一侧。早期，只有打梆子者因要检场须在舞台上流动。

评剧音乐　中华民国元年（1912）前后，京东庆春班平腔梆子戏在津出现，他们以乡土气息浓郁、唱腔流利粗犷的艺术风格轰动津门。月明珠在《开店》、《杜十娘》等戏中的唱腔，被时人誉为“月明珠调”而到处传唱，群众称这一新兴剧种为“唐山落子”。

唐山落子是评剧的男旦时期。唱腔音乐的基本特征是：调门不高（1＝F或1＝G）；行腔多限八度之间（$\underset{\cdot}{5}$—5）。演唱特点是：平腔平唱，平起平落，多以俏口加上“闪、赶、顿、垛”等多变的演唱技巧取胜。唱词中尚有民间说唱故事的痕迹，字多腔少。

其后不久，天津出现了第一代女伶。如花莲舫，李金顺和随后的刘翠霞、白玉霜、爱莲君等。这些女伶多出自天津的坤书馆，以唱河北梆子、京剧、时调、大鼓及杂腔小调为主。她们加入戏班以后，把所学腔调揉进了评剧的唱腔。从此，不仅逐渐改变了男演女的局面，而且对评剧唱腔音乐的完善和发展，起到了积极的推进作用。

〔慢板〕板式的完善。冀东莲花落和男旦时期的唐山落子已有了〔慢板〕，但是旋律上还带有浓重的说唱音乐痕迹，板式上变化也不大，如《美女思情》里的慢板：

"6̣1 5̣6̣ 1 1 | 33 23 5 - | 35 i 65 353 |
一(呀) 更 里 (呀) 有(哇) 美 女 关 死

53 21 23 2 |",事实上还处于板式变化体的初级阶段。
门

天津第一代女伶出现后,〔慢板〕才在逐渐完善的过程中形成较为固定的程式,无论是七字句还是十字句,唱词的旋律均为四板,唱词的字位也相对固定。基本结构如下:

(上句)

0 × × × | × × × × | 0 × × × | × - - - ‖
(七言) 一 二 三 (四) 四 五 六 (六) 七,
(十言) 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十,

(下句)

0 × × × | × × × - | × × × - | × - - - ‖
(七言) 一 二 三 四 (四) 五 六 (六) 七。
(十言) 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十。

上下句中七字句、十字句唱词字位的变化多在二、三小节。例如:

选自《高成借嫂》刘秀卿唱段
(花莲舫演唱)

【慢板】

12 32 16̣ | 2 32 2 1 | 0 2 6̣ 12 |
忽 听 得 盟 弟 讲 了 一

05 33 2 2 | 0 2 6̣ 16̣ | 2 3·2 2 16̣ |
遍, 低 下 了 头 去

23 12 2 32 | 1 - 6̣ - | 0 2 16̣ 6̣ |
自己 个儿 打 算 盘 (哪)。 他 说 (呀)

32 12 32 27̣ | 0 2 1 12 | 05 33 2 2 |
借 我 不 为 别 的 事,

(2) 1 6 5 1 6 | 2 3 2 2 1 6 | 2 1 2 0 2 2 |
岳 父 的 家 中 (啊) 去 (呀) 讵 (啊)

1 – 6 (下略)
钱。

又如：

选自《移花接木》景芳莲唱段
（李金顺演唱）

1 2 5 3 2 | 1 6 5 2 1 6 1 6 | (16) 5 1 6 0 6 0 |
景 芳 莲 意 沉 沉 低 头 纳

0 5 3 1 2 2 | 2 0 5 1 1 6 | 2 7 5 2 1 6 0 |
闷， 闪 秋 波 细 留 神 (哪)

2 1 6 0 1 2 3 2 | 1 – (下略)
观 看 那位 妇 人。

〔慢板〕中赶板夺字句式的出现。从刻画人物的需要出发，李金顺创造了上下句唱腔首尾相接的唱腔句式，人们对此称之为"赶板夺字"。如：

选自《桃花庵》陈妙常唱段
（李金顺演唱）

5 5 3 2 | 1 5 7 6 1 | 1 0 3·5 1·2 3·2 |
听 一 言 倒 叫 我 暗(哪) 暗地 思

2 6 1 1 | 6 2 7 6 5 | 6·1 3 5 6 1 2 |
乎， 太 太 说 在 膝 下 儿 女 全

1 6 5 1 | 0 5 3 2 1 1 6 | 6 0 5 3 0 3 |
无。 想 当 年 张 郎 夫 (啊) 曾 把 我

1 3 1 63 | 7 6 3 65 61 | 35 35 05 323 |
啊，生 一 子 送 他 们 家 也 未敢 疏

1 (下略)
忽。

〔慢板〕中顶板起唱句式的出现。二十世纪二十年代，李金顺、喜彩春在《三节烈·大堂》中创造的句句顶板起唱的唱腔句式，不仅对眼起板落的〔慢板〕格式有了新的突破，而且还创造了对唱、齐唱等形式。如：

我们家居住在张家村庄

(《三节烈·大堂》张春莲〔旦〕、张秋莲〔旦〕唱腔)

李金顺、喜彩春演唱
曹鸿昌记谱

1＝A 4/4

2 5 1 6 | 2 3·2 1 6 | 3 3·3 65 #43 |
(春白)老大爷容禀！(春唱)我 们 家 居 住 在 (合)张 家的村 (呐)

2 - 7 0 | 2 #1 3·2 16 | 2 12 32 1 |
庄，(春唱)张 端 三 (秋唱)张 端 四

2 3 61 22 | 05 31 2 2 | 0 5 6 16 |
(合)本 是 我 们 的 父，(春唱)张 王 氏

#12 5·2 ♮16 22 | 6·1 61 532 22 | 1 - 0 2#1 |
张 赵 氏(合)本是 我 们的 高 堂。(春唱)我 叫

3 7 6 616 | 0 5 7 6 72 | 5 32 7·2 33 |
张 春 莲(秋唱)我叫 张 秋 莲(合)本是 亲 叔伯 姐

3·2 72 65 6 | (6) 3 6 3 | 03 035 2 0 |
妹，(春唱)为 表 弟 (秋唱)为 表 兄 (合)

(6 1 2 1)

2 3 5 6 1 2 3 2 | 1 - 6 0 0 2 | 5 2 0 2 1 1 6 |

来喊冤枉。(春唱)这只皆因(呐)

2 5 2 1 6 1 6 | 1 1 6 0 2 | 6· 1 2 2 #1 |

(秋唱)骨肉亲(合)他是身入在罗网,

0 5 1 6 | 0 6 5 6 1 6 5 | 5 3 5 3 5 0 5 21 2 |

(春唱)讲不了(秋唱)是处女(合)什么待自闺

1 - (6 1 2 3) | 1·1 6 1 5 1 6 | 2 5 21 1 6 6 |

房。(春唱)我的表弟(秋唱)王宁安(合)他的

1 1 6 0 5 3 | 0 6 1 21 2 2 | (2) 5 6 1 6 |

名叫定保,(春唱)学堂里(秋唱)

0 5 0 7 5 6 5 | 6 2 7 6 3 - | 1 - (6 1 2 3) |

读四书(合)他是苦念文章。(春唱)

1 1 5 7 6·5 6 | 0 5 6 7 6 6 | 1 1 6 2 1 |

他的老师(秋唱)去会客(合)他在学堂里开了

6·1 5 6 1 1 6 | 0 3 7·7 6 5 | 0 5 3 3 5 0 6 |

赌(哇),(春唱)年轻的人儿(秋唱)输下了账他

(6 1 2 3)

2 35 3 0 23 2 6 | 1 - 6 0 0 6 | 2 3 7 2 6 5 6 |

没有法搪。(春唱)他无奈何(秋唱)

7 7 5 7 6· 0 | 1 6 1 6 (12) 1 6 | 0 5 3 1 2 2 |

来在我们家(合)来把钱借,

0 3 3 5 6 | 0 2 7 2 7·2 6 5 | 5 3 3 0 5 212 |
(春唱)正 赶 上 (秋唱)二 爹 娘 未 在 家

1 - (6 1 2 3 | 1·1 1 2 5 1 6 | 0 1 6 0 5 1 0 2 |
乡。 (春唱)我们 姐 妹 (秋唱)念 故 情(合)就

5 6 1 0 7 | 0 6 1 2 (2 3 | 2) 5 6 1 6 |
辗 转 细 想, (春唱)无 奈 何

0 7 7 3 5 7 0 2 | 6·1 6 1 0 5 2 1 2 | 1 · (1 6 1 2) 2 |
(秋唱)借 与 他(合)有 几 件 衣 裳, (春唱)可

2 5 1 1 6 | 0 6 6 5 1 6 | 2 6 7 7 5 |
我 只 说 (呀) (秋唱)去 当 当 (合)还 了 他的 欠

5 7 5 6 5 6 (7 | 6) 3 3 5 7 | 0 3 2 3 5 0 6 |
账, (春唱)未 想 到 (秋唱)李 武 举 就

7 6 6 0 5 211 | 1 - (3 1 2 3) | 2 2 5 1 - |
告 到了 公 (啊) 堂。 (春唱)我的 族 兄 (秋唱)

6 1 2 5 6 6 | 1 1 6 (23) 1 2 | 0 5 3 1 2. 2 (3 |
送 一 信(合)我 们 才 知 缘 故,

2) 2 2 1 2 5 3 | 0 3 2 6 1 | 6·1 6 1 0 5 2 1 2 |
(春唱)我们 姐 妹 (秋唱)上 堂 来 呀(合)背着 我的 爹

1 6 (3 1) 1 6 | 3 7 6 6 1 6 | 0 5 7 6 6 1 6 |
娘。 (春唱)我叫 张 春 莲(秋唱)我叫 张 秋 莲(合)我们

6 6 0 1 2 | 0 3 1 2 2 (3 | 2) 1 2 2 6 6 0 |
叩 头 奉 上, 再 叩 恳

2 5 1 6 2 2 | 2 #1 2 2 5·6 1 6 | 3 2 1 1 5 6 |

尊 老 爷 您(呐) 查 明了 我们 冤 枉 (啊)!

5 - - - | (6 7 6 5 4·3 2 | 5 0 0 0 0) ‖

这一发展，后为女伶们争相效仿。如刘翠霞在《玉镯记》“他跟我的爹爹呀”唱段中；白玉霜在《杨三姐告状》“拿住了占英用枪毙”唱段中；爱莲君在《于公案》“八月中秋啊”唱段中，顶板起唱句式的运用，均受其影响。

真正〔慢板〕的出现。评剧唱腔历来有“慢板不慢”之说，原因在于男旦时期的慢板唱腔，带有浓厚的说唱音乐的叙事性，所以形成了字多腔少，速度较快的特征。天津女伶兴起和慢板形成规范后的一段时间里，慢板不慢的状况仍没得到真正解决。如花莲舫《高成借嫂》“忽听盟弟讲了一遍”的唱段，速度为♩=96；李金顺《杜十娘》“一闻此言大吃一惊”的唱段，速度竟快到♩=112；李金顺最慢的《桃花庵》“一见蓝衫”唱段，速度也是♩=80。直到二十世纪三十年代，白玉霜以♩=64的速度演唱《马寡妇开店》“来了佳人马寡妇”唱段，天津才出现了名符其实的慢板。到三十年代中期，爱莲君又在《于公案》“八月中秋雁南飞”唱段的慢板中，使速度慢到♩=60。

由于唱腔速度慢了，唱腔旋律则从字多腔少向字少腔繁方面转化，这样，不仅使曲调婉转动听，而且各类色彩音和润腔技巧也随之增加，从而使〔慢板〕的抒情性功能也更加突出了。如：

选自《马寡妇开店》唱段
（白玉霜演唱）

(大 3 2 5 3 2 | 1 6 5 5 6 5 3 | 2 1 2 3 4 3 5 |

6·i 6 5 355i 5 3 | 3 2 0 3 2 6 | 1) 3 2 2 1 |

来 了

1 2 7 6 5 6 | 2·5 7 6 3 5 6 | 1 - 7 5 6 |

佳 人 马 寡 妇。 听 前边

6 3 2 7 2 | 3·2 7 7 3 5 3 2 | 7 2 7 2 7 2 3 3 |

声音 响 亮。 何 人(喏)说 话， 他是 哪 一

(6 5 6 7 |
5 7 6 5 6 | 6) 2 6 2 2 1 | 1 5 2 7 6 5 |
个， 又 是 马 (咧)

5 1 7·6 5 6 | 1 - 7 5 6 | 6 0 2 6 2 2 1 |
又 是 书。 来 至在 窗根 以 外

1 6 1 6 1 2 | 0 3 1 2321 2 2 | 2 0 5 6 1 2 |
止 住 步 (哇)， 二 足 要是

3 #1 3 2 1 2 2 | 5 1 6 1 2 | 3· 2 2·1 6 6 |
站 稳(咧) 我 舔 破 窗 户。

5 - - - | (下略)

又如：

八月中秋雁南飞

(《于公案》刘翠屏[旦]唱腔)

1=♭B 4/4

爱莲君演唱
曹鸿昌记谱

(大 0 3 5 0 | 2 2 0 3 3 2 |
(白) 婆母娘啊！

1 6156 5 1 3 5 | 2 1 2 3 5 6 5 | 4·2 5 6165 5 3 |

2123 5 0 332 1265 | 5·523 5 3 2321 1 6 | 5 - 5 5) |

【慢板】
3 3 #4 3 2 | 1 137 6 5 6 | (6) 1 6· #1 3 |
八 月 中 (啊) 秋 (啊) 雁 南

2 - 7 7 6 | (6) 2 7 2 7 6 7 | 2 2 7276 5 6 |

飞， 跑（哇）腿儿 在 外 总有 三 不 （哇）

1·2 7 6 5 7 6(7 | 6) 3 6 2 7 2 7 | 3 3 2 7272 3 #2 |

归。(那 这个) 头不 归， 二老 面 前 不 能够 尽

3·2 1 7 6 5 6(7) | 5 2 7 7·6 5 6 | 1· (2) 7 5 6 6 |

孝， 二 不 归， 床前 的（呀）

(6) 2 #12 3 5 6 | 5 1 7·6 5 6 | 1· 5 7 7 6 6 |

妻 子 无 人 （呐） 陪。这 三不 归（呀），

(6) 2 2 3 2 7 7 6 | 7·2 7 6 5·3 5 6 | 7276 5 7 6 5 6 6 |

病在 了 这个 招 商 旅 店，

(6) 7 #5·7 6 ♮5 | (5) 2 2 3 5 6(3) | 5 1 7·6 5 6 |

端 菜 捧（啊）水 无 人 （呐）

1 · (2) 7 6 | (6) 6 6 2 1 1 | (1) 2 2 5 1 1 |

陪。 夫 哇！ 临（呐）行 时（啊） 为妻 怎 样的

(1) 6 2 2 1 | 0 6 1 2321 2(3 | 2) 7 #5 7 6 6 |

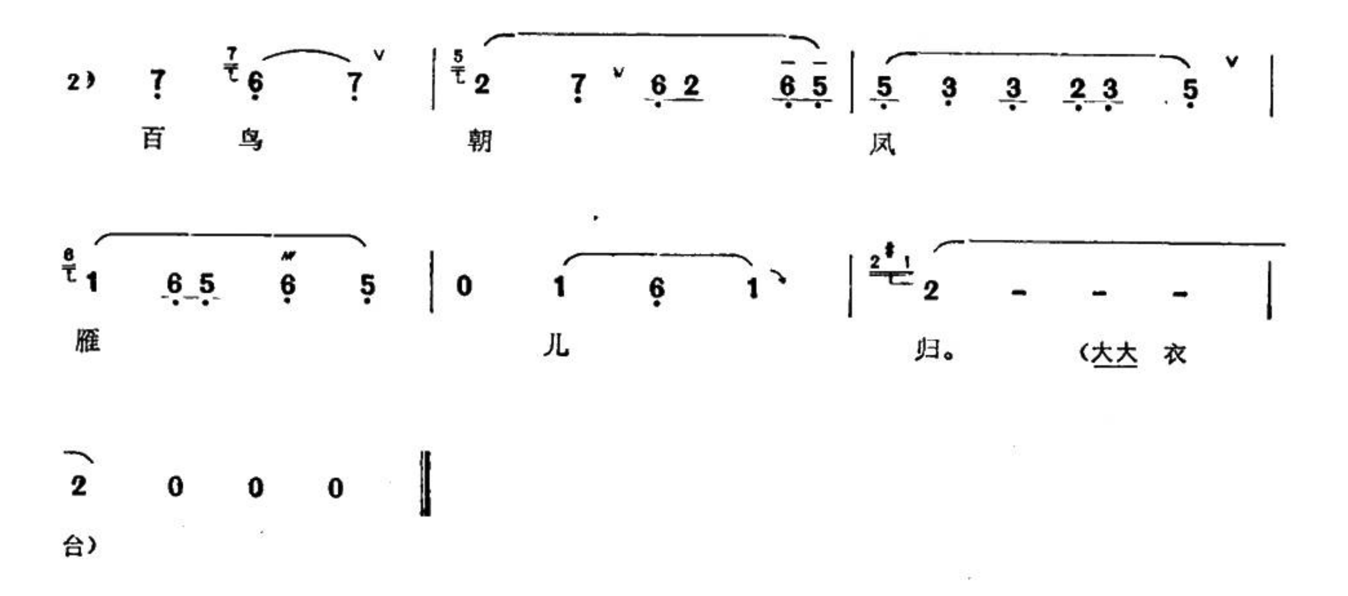
嘱 托 于 你， 却 怎 么（呀）

(6) 5 6 2 #2 6 5 | 3 0 5 6 7·6 5 6 | 1 (1 1 2) 5 7 6 6 |

人不 回 来 你这 信 也 不 归。 叹罢 了

6 0 6 2 5 1 | 1 6 2 #1 2 ♮1 | 1 6 1 2321 2(3 |

多 时（呀） 天 气 向 晚，



以〔慢板〕为中心，板式结构的发展变化。女伶兴起后，评剧音乐在纵向继承的基础上，又作了更加广泛的横向吸收。如对兄弟剧种板式结构的吸收溶化。到二十世纪二十年代前后，在天津评剧音乐中，〔慢板〕起唱前加用了辅助板式（俗称“引子板”），如〔尖板〕、〔搭调〕、〔导板〕和只作过门用的〔安板〕等；〔慢板〕起唱后可转入〔垛板〕、〔二六板〕、〔流水板〕、〔散板〕等；尾腔落板时可用留板、甩腔落板、送板、迷子和锁板等腔调结束。初步形成了散、慢、中、快、散的板式变化规律。这一规律的出现为各类板式的发展又提供了条件，丰富了评剧音乐的表现手段。如李金顺二十年代在《桃花庵》中所唱“听一言倒叫我暗暗思乎”唱段的板式结构是：〔搭调〕——〔安板〕（过门）——〔慢板〕——“迷子”；而刘翠霞二十年代末在《绣鞋记》中所唱“忽听见谯楼上一更锣梆”唱段的板式结构则是：〔搭调〕——〔夺头〕（过门）——〔慢板〕——〔垛板〕——〔慢板〕——“留板”——“甩腔落板”。

总之，从女伶的出现到二十世纪二、三十年代评剧音乐中各种板式的完善、发展和板式变化规律的形成，使评剧从男旦时期的唱腔板式变化不多，发展成为板式齐全的板式变化体剧种。

旦腔〔反调慢板〕的完善发展和〔反搭调〕的出现。多年来，对评剧反调的创造者其说不一。天津女腔〔反调慢板〕出现在二十世纪二、三十年代刘翠霞、白玉霜和爱莲君等女伶的代表性剧目里。她们为塑造悲剧中的妇女形象，吸收了京剧的二簧腔，创造了许多凄楚委婉的腔调，特别是“悲调迷子”中的唱腔，二簧旋律更为明显。一般“迷子”旋律为八小节，二十年代，爱莲君在《苏小小》中所唱“未曾说话泪汪汪”唱段里的迷子长达十九小节。如：

陆郎他想奴烟花妓女

（《苏小小》苏小小[旦]唱腔）

爱莲君演唱
曹鸿昌记谱

1＝E 4/4

(大 0 3 6 | 222 26 54 32 | 16 12 35i 6543 |
21 23 5i 65 | 45 6i 3·56i 6553 | 23 4 326 1 |
6·i 56 i4 6 | 5 - 5 55 | 5) 【反调慢板】6 3 5 |
陆郎他

3 56 3 53 | 3 3 2·3 21 | 0 1 3 21 2(3) |
想奴烟花妓女，

232 76 56 1 | 0 2#12 2 21 | 1 53 23 21 |
他怕我到此后来

6·2 11 05 32 | 1 02 32 1 | 0 36 5 53 |
改变了心肠。故打扮着花郎模样

2250 53 21 | 1·2 353 21 2(3) | 232 76 56 1 |
前（啦）去私访，一到在

0 212 2 21 | 1 53 2 2 1 | 6·2 11 05 32 |
奴的院中他才试探我心

1 ·2 32 1 | 0 36 53 (5) | 3·5 32 16 12 |
肠。那彼时间奴家未把（那个）良心

3·5 3 2 1 2 (3) | 2 25 7 6 5 6 1 | 0 2 2 2 1 |

变，拿来了凤冠

1 5 3 2 3 2 1 | 6·2 1 1 0 5 3 32 | 1 0 2 3 2 1 |

霞帔（哟嗯咧）叫（罢）奴家换装。（那）想到

0 3 6 3 5 | 3·6 3 2 1·2 1 2 | 3·5 3 2 1 #1 2 |

此处无有活路，

0 #1 2 3 ♮1 | 1 5 3 2 2 0 2 | 1 6·2 1 - |

悬梁自尽我才见了

1· 0 1 2 (6) | 5 - 3·5 6 (i) | 3 - - - |

阎王

转1＝A（前1＝后5）（反调迷子）

3 - ♮2 - | 2 - 2 0 (32) | 5 6 1 6 5 3 |

（哎哎哎

2 - - - | 2 - 2 (2) | 3 5 3 2 7 2 3 |

哎哎咳哎哎哎哎

5 - 3 5 3 5 | 6767 2 0 6767 2 | 5 6 6 0 6 2 3 |

哎哎咳哎咳哎哎哎哎哎哎哎

5·6 5 6 1 1 | 0 61 6 5 3 5 6 1 | 5·6 5 6 7 6 7 2 |

哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎

渐慢

6 2 6 5 3 5 6 0 | 5 - - - | (1·2 3 5 2 1 6561 |

哎哎哎哎）。

5 - - 0）

〔反搭调〕于二十世纪三十年代出现在天津舞台，它与〔正搭调〕的节奏、功能无别，只在起唱时，乐队给一简单过门或音高。虽然节拍自由，然而旋律起伏很大。如：

选自《庚娘传》庚娘唱段
（爱莲君演唱）

【反搭调】

（1 - ） 艹5 35· 3 6·2 1 - | 6 5 5 3· 3 - |
叫 我 一 言

1 2 3 353211 1 2 3 6 1 | 2 1 2· | 5 i 6 i 6 5 353567 6 5 4 3 |
难 尽 （呀） （啊）

2 - | 2 3 2 1 6 1 2 0 | 7 - 1 - | （下略）
（啊） 啊！

旦腔〔二六板〕的出现。旦腔〔二六板〕在天津产生于民国八年（1919）前后，其明快的节奏、流畅的旋律为评剧音乐增强了表现力。同时，许多演员还在实践中创造了顶板起唱、闪板起唱、眼上起唱以及抢板、赶板和各种不同落板的〔二六板〕唱腔。如：

心中有事火烧身

（《三节烈》张春莲〔旦〕、张秋莲〔旦〕唱腔）

李金顺、喜彩春演唱
曹鸿昌记谱

1＝A 2/4

【二六板】

（大 3 2 3 | 1 6 5 3 | 2） 5 5 | 5 2 5 | 2 5 3 2 3 | 1 6 0 | 6 1 2 |
（春唱）心中 有 事 火烧 身（呐），来 在了

5 3 2 3 2 1 | 6 2 6 5 6 | 1 1 6 1 | 6 1 1 | 2 7 0 2 | 5 3 2 7 | 2 7 |
妹妹 她的那个 闺房 门。不敢 高 声 低声 儿 问（呐），我的 秋 莲

5 7 | 5 777 | 66 77 | 75 735 | 32 656 | 27 6(723 |

妹 妹 快 开 门(呐)。(秋唱)似睡 不 睡我在 床 上 睡，

6) 2 765 | 33 6·7 | 56 5·6 | 1 116 | 01 166 | 35 21 |

忽 听 耳 旁是 有人 叩 门。不用 人 说我是 明白

656 16 | 05 3 35 | 35 63 | 36 7675 | 6 61 |

了， 不 是我的 父 亲 定然 是我的母 亲。(春唱) 你休

162 36 | 72 72 | 35 676 | 62 72 | 35 55 |

当 叔 父 与婶 母， 我是 你的 姐 姐

62 56 | 1 (561) | 01 11 | 357 35 | 55 56 |

来叩 门。 (秋唱)听 声音 好 象 我的 姐 姐

7·5 66 | 03 33 | 335 327 | 05 57 | 6 (66) |

到， 未 曾 开门 问 原 因。(春唱)

033 776 | 72 616 | 0 2 7 | 57 22 | 7 5 7 |

这么 样的 叫你 你都 听 不 见(呐)，你这 死 猴 儿

77 77 | 57 77 | #5 6 | (0·1 233 | 61 25 |

丫头 这个 觉儿 可到 沉 (呐)。(秋白)谁呀？(春白)姐姐！(秋白)干什么来了？

32 123 | 66 61 | 32 35 | 6) 7 6 | 16 (61) |

(春白)为你表兄的事儿！(秋白)人家走喽！(春白) 瞎！(春唱)妹 妹 休说

27 72 | 3·5 7(3) | 73 233 | 7 5 7 | 272 77 |

听我 这 话， 眼 前这个 大 祸 可临了 咱的

#5 11 | 03 1 | 0 6 1 | 53 2 | 0 5 6 |

身。(秋唱)闻听 此 言 吓 一 跳， 用 手

(53 235)

稍自由地。

22 65 | 3·6 5 | 5·6 16 | 65 321 | 2 22 |

开放 了 两 扇 门。(春唱)哎呀

532 22 | 3 · 2 | 2·1 6 | 6 - | 5 - |

妹 妹 你可 坏 了 (哇)! (秋白)你才坏了呐!

(5·i 65 | 43 23 | 5) 61 | 12 3 | 51 232 |

(春唱)未曾 说 话 泪 悲

1 · 6 | 61 56 | 2 76 | 56 1 | 1 (1) |

伤， 口尊 我的 妹 妹你 细听 衷 肠。

57 56 | 0 5 6 | 2 5 6 | 27 65 | 35 35 |

因为 你的 表 兄 来 借 当， 惹下 了

【垛板】

6 7 6 | 62 56 | 1 (11) | 6 1 1 | 16 (05) |

塌 天 大祸 一 场， 李 武 举 失盗

16· 6 | 3 65 | 3 5 5 | 3 2 | 2 5 6 |

告 了 状， 把 你 的 表 兄 拿 上 公

1 (1) | 5 1 1 | 6 (1) 1 | 16 12 | 53 22 |

堂。 屈 打 成 招 又 认 了 罪 (呀)，

【二六板】

22 72 | 72 56 | 16 2 | 3·2 61 | 5 - |

四 十 大板 把他 掐入 牢 房。 (秋唱)

3 7 7 2 | 3 6 | 2 5 6 | 2 7 6 | 0 3 5 7 2 |

既然表兄前来借当，您就该

3 5 7 2 2 7 6 | 7 5 7 | 6 #5 6 | 2 7 3 5 5 | 0 7 7 |

禀报咱的那个二老爹娘。(春白)哎哟！(春唱)妹妹想啊借当

5 6 5 6 | 2 5 6 | 2 7 6 5 | 6 0 5 0 | 6 7 6 1 1 1 |

本是一个机密的事啊，我是焉敢禀报我的那个

1 6 1 0 2 | 6 1 | 0 0 2 | 5 (5 6) | 1 6 1 2 3 2 |

二老爹娘啊。(秋唱)借当不对二老言

6 1 2 3 2 | 2 7 2 7 | 2 7 3 5 | 2 7 6 1 7 | 6 7 2 |

讲，是何人搭救表兄出离了牢房。(春唱)上堂

5 2 6 5 | 0 5 2 | 3 5 6 5 | 6 1 6 1 1 1 | 5 7 6 5 |

也除非是你与我，能够搭救你的那个表兄叫他

5 6 2 | 1 0 | 0 0 | 0 2 3 5 6 | 5 6 7 2 |

出了牢房。(秋白)嗐！姐姐想啊(秋唱)咱本是未出闺阁

0 2 3 3 2 | 6 1 2 0 | 6 2 1 | 1 6 (1 5) | 0 0 |

一幼女，女孩子家出头

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 3 5 6 | 2 1 2 1 |

露面咱这个脸上无有光！(春唱)嗐！这样的亲人你都

2 2 6 1 2 | 3 6 2 6 1 2 | 5 6 7 0 | 5 3 1 6 | 5 5 7 2 |

不能把他搭救，你这小心眼怎么那么样的凉快你却一点不着

慌！（秋唱）他是　谁？你是　何人？我是　哪一　个？（春唱）

差　着　一步　如同　隔　着　墙。（秋唱）他是　你的女

婿　你　应当　把他　救，　我　也　不管　你们俩的

闲　勾　当。（春唱）哎呀！　妹妹　呀！　你　不　看　姑　父

但　看　姑　母，　难道　说　等着　姐姐　叩头　把你

央。　春莲　着急　亚　赛　鱼　儿　落　网，

〔小生二六板〕的发展变化。民国十四年（1925），天津出现了著名女小生——桂宝芬，她演唱的〔小生二六板〕采用了顶闪结合的方法，使唱腔灵活多变，并扩大了行腔音域，还在唱腔旋律中揉进了她早期所学的京剧、河北梆子等腔调。如：

选自《败子回头》王俊峰唱段
（桂宝芬演唱）

【小生二六板】

冷　笑　一　声　口叫　贵　相　知，　0你

拉倒　吧！　谁　是　少　爷，　我是　一个　花

1(2 5632 | 1)7 3 7 | 3 7 0 7 | 3·2 1 2 | 3 - |
子。想当初开巡我进了你的院，

7 6 5 6 | 7 2 7 6 | 3 1 | 1(1 5632) | 3 1 1 |
拿钱买的情意你也假投机。你也会

0 7 3 | 6 1 | 6 1 6 1 | 3 (1232 | 3)6 1 7 6 |
假哭假嚎假掉眼泪，你盲说

7 6 7 2 | 7 6 5 6 1 | 1 0 | （下略）
随我从良改换你的身躯。

在此基础上，她还创造了女小生的“赶板”、〔垛板〕和〔流水板〕中的唱腔新旋律，如〔小生二六板〕里的“赶板”和〔垛板〕相联接的唱段：

选自《败子回头》王俊峰唱段
（桂宝芬演唱）

【小生二六板】

3 7 | 0 7 3 1 | 1 3 1·2 | 3 3 7 | 0 3 5 | 7 5 3 2 |
名妓会过五百六，不胜花玲你风

【垛板】

1(2 5632) | 6 3 6 1 | 3 7 3 1 | 3 1 2 3 | 7 7 6 3 1 3 |
流。我爱你眉儿清来目又秀，青丝发明又亮

3 2 3 6 1 | 3 2 3 6 1 | 2 1 7 6 1 | 7 6 7 2 | 7 5 6 1 |
何用生发油。鼻似悬胆樱桃口，启齿不绝对答如流。

3·2 7 3 6 1 | 3 7 1 | 2 7 2 3 7 | 7 3 2 1(1) | 2 7 3 1 |
胳膊腕白好似白莲藕，杨柳身段而轻蜉游。一对金莲

6 1 3 | 7 2 6 1 | 3 1 2 3 | 3 6 1 1 | 3 5 6·3 |
窄又瘦，二寸可多三寸不够，不亚于(那)勾魂取命

3 72 1 | (下略)
一 对金 钩。

再如〔小生二六板〕转〔快板流水〕的唱段：

选自《败子回头》王俊峰唱段
（桂宝芬演唱）

【小生二六板】

02 11 | 63 1 | (26) 3 | 2 17 | 6 1 |
尊 贤妻 免悲 痛， 夫 有 话 讲，

【流水板】（♩=102）

(26) 7 | 7 3 | 7 3 | 1/4 02 | 16 | 1 | 07 | 76 |
在 路 途 被 劫 是 把你 诓。 为 妓女

3 3 | 03 | 27 | 61 | 7 #6 | 07 | 62 | 7276 | 51 | 1 | (下略)
花 玲 来 把你 放， 妻 呀！ 你 果然 是 一个 大贤 良。

女小生与女旦在演唱时同宫同调，音域也相近，女小生腔在行腔时比旦腔低三四度，与男小生腔相比较，则更善于唱抒情性强的一字多音的慢腔旋律，因此，比男小生腔更受观众的欢迎。如：

天色过午日坠西

（《雪玉冰霜》商林〔生〕唱段）

1=A 2/4

桂宝芬演唱
曹鸿昌记谱

(白) 走啊！ (大 2 5632 | 1232 i6 35 | 212123 5i65 | 322566 i65635 |

【小生二六板】（♩=60）

2 22 | 2) 3 #1 2 | 202 61 | 1 03 #4 3 | 2 3 #1 |
天 色 过 午 日 坠 西。 今 日

03 5 | 3 3 2 7 | 6 1 | 103 21 | (65) 3 61 |
未 曾 会 过 友， 无 精 打 采

(25)7 7 5 2 | 1 1 0 7 7 | (12) 3 1 | (2535 2532 | 1 7 0 3 5 |
把头低。进得花园（白）抬头看，

(♩=40)
226 5632 | 1 1 1 | 1) 2 6 2 7 | (7) 3 5 3 | 2 3 6 |
（合）（唱）冷眼一看心犯

1 0 3 7 | 0 7 3 | 2 3 2 7 | 6 1 | 0 3 2 1 |
疑。书房大开竹帘吊起，只听得

0 6 3 | 7 ⁵2 | 1 · 7 | ²³2 5 6 | 1 - |
有人读书诗。我悄悄地

(2·356 5632 | 1 2 5 ⁵6 | 2356 3526 | 1) 3 6 1 | 0 3 1 2 |
（合）步儿离且

3 6 1 6 | 0 3 5 | ¹7 ²³2 | 1 · 0 | (3523 5 6 |
近，舐破窗棂隐身躯。（白）我往里

1 1 3 | 226 5632 | 1 1 1 1 | 1) 3 5 3 2 | 7 3 1 |
瞧！（合）（唱）好一个俊俏

0 3 4 ⁵3 | 2 ²7 7 ♯6 | 0 3 7 | ¹7 2 3 2 | 1 (5632 |
女钗裙，面向南坐念书文。

1) ¹7 3 | 2 3 2 1 | 0 7 2 | 3⁷ 7 ⁶¹6 | 0 3 5 |
口诵国风押韵，燕语莺声

人喜闻。我只见（哪）她头上乌云

如墨染，黄澄澄金环坠双

轮。脸似桃花似芳蕊，

口似樱桃牙似银。二目

好似秋汪水，容貌绝伦女中为

尊。飘洒洒五彩飘带缀金线，腰系

【垛句】

绣花八幅罗裙。裙下露

一对金莲它未足三寸，穿一双

凤头弓鞋真爱人。左看右看面熟得

很，好一似常见面想不起他是何

1· ˇ 7 | 0 0 | 0 (03 | 26 #4532 | 1 ↘ 0) ‖
人。 我(白)张 二 自。

各种演唱技巧的出现。男旦时期的评剧唱腔，存有冀东莲花落的腔调和节奏特点，而花莲舫和李金顺的早期唱腔也无大的改变。到民国七年（1918）左右，行腔中出现了因突然停顿使旋律加花延长后复在甩腔中补圆（所谓“自由调”）和抢板、赶板跺字等演唱技巧，使评剧唱腔在表现人物的思想感情时，变得更加丰富。如：

欠身下床深叹了一声

（《珍珠衫》王三巧[旦]唱腔）

4/4

李金顺演唱
曹鸿昌记谱

(大 2 3 5 | 6 i 5 3 | 2 32 5 32 | 6·i 6i 32 53 |

【慢板】 (♩=96)
2 - 3 32 | 1) 3 5 3 | 6 - 6 53 | 6 5·3 65 3 |
欠 身 下 床 深 叹了 一

(23 | 1)
2 2 6 1 | 0 2 1 16· | #12 32 3·2 ♮1 | 2 53 3·2 232 |
声， 轻 移 儿 莲 步 倚 窗 望

1· 0 2 16 | 6 52 32 61 | 1 5 62 #2 ♮1 |
青。 但 只 见 红日 滚 滚 天 色 儿

0 5 32 2 56 | 23 72 65 6763 | 3 26 7·6 530 |
净， (那个) 云 收 雾 散

10 2 5 3232 | 1 1 35 7 6 | 6 26 1 7 |
倒 也 清 (啊) 宁。(啊) 满 街 中 车马 喧 哗

声　震　耳，　买　卖

铺　户的　都闹　闹　哄（啊）　哄。真个　是　这个

满　眼的　春　光　已　来　到，

霎　时间　春风　似箭　真是　万　紫　千

红。　好　叫我　见景　儿生　情（啊）

心　结　恨，　身　倚（个）

栏　杆儿　把愁　气　儿　生。　满　眼

【垛板】　（♩＝120）

望这　春光　景，　暗把　我那　出了　外的　丈夫

叫了　几　声（啊）。你说　是　回来　就在　春　光　景，可是

【慢板】

为　什　么　这　黄　花　遍地　你这　信也　不(哇)

通。莫非说 买卖不佳 是 来者惭

愧 (咧)，再不然 货未出手 你的

账目不清。还怕你单单的身子

在外面得病，也许是未好

难以行程(啊)。夫哇，夫哇！你

只顾得你的(那个)少年的景，你忘了

奴的青(啊)春就粉壁清空。非是我

不顾廉耻无有(那)忍性，你可

稍慢

想一想(啊)花开(那个)花谢能有

原速

几日红。

5 0 0 0）

二十世纪三十年代，天津出现了独具特色的“疙瘩腔”。它的特点是由顿挫巧俏的附点音符；短促灵活的休止符；跳荡华丽的大旋腔；玲珑俏皮的切分音；似断又续的小分句和富有弹性的小花腔等构成。评剧的唱腔音乐发展至今，凡表现轻松活泼，嬉闹逗趣及挖苦讥讽等人物感情时，无不沿用。它已成了传统唱法的一种表现手段。如：

满斟酒敬老爷双手奉敬

（《循环报》王三巧[旦]唱腔）

爱莲君演唱
曹鸿昌记谱

1＝A 4/4

满斟（哪）酒敬老爷双手奉敬（啊），

勉强着（啊）陪（呀）酒愁（哇）景在心。见箱笼（啊）

一十 六 个 全 然都 送 到，

见 前 夫 有德 性 莫 大 之

恩。 虽然 是 休了 我 他的 口 角 儿 严

紧， 果 然 是（啊） 真君 子

阴 功 太 深。 男与 女 生凡 尘 （那）

岂 非 天 性， 论 高 低（呀）

奴比 土 夫 比那 黄 金。 也是 我

一遭 错 失 却了 人 伦，

难 见 神（哪） 难见 鬼 对不 起 夫

1 (2·345) 7 7 6 (3 | 6) 2 7 2 5 1 | (1) 6 2 2 1 |
君。 今生世 难回头(哇) 罪加自

(7) 6 1 2321 2 (3 | 2) 5 6 1 | (1) 3 2 3 2 6 7 2 |
忍, 到来世 变犬马

(55 55 55 53 |
3 2 5 6 2·21 6 | 3 · 2 1 5 6 | 5 - - - |
再报夫的大恩。

6 1 6 5 3 5 2 3 | 5 0 0 0) ‖

不同演唱风格的出现。二十世纪三十年代前后，天津女伶创造了"高调高唱"、"低调低唱"和"高调低唱"等不同的演唱风格。她们在同一剧目的同一唱段中，各自用不同的调高和唱腔来演唱，都有独到之处，均受观众喜爱，为后来不同嗓音条件的继承者充分发挥自己的长处，提供了范例。

三十年代的刘翠霞，嗓音高亢脆亮、气大声宏，定调多在A与B之间，行腔音域真声可达两个八度，且高音不燥，低音不闷，起腔润律多在高音区，形成了高调高唱的演唱风格。如：

选自《绣鞋记》张青莲唱段
（刘翠霞演唱）

【搭调】 节拍自由

サ (0 2 2 5) 5 3 5 3 2 6 1 - - 7 7 7 0
(八大 顷 一 仓) 好 不 叫(啊)我

3 - 5 3 3 3 2 | 1 6·1 2 2 6 2 7 6 6 #5 6 5 0
愁 闷 哪 (啊)

6 6 ♮5·6 7 - 2 7272 765 3 · 5 6 - (1 6) |
我的表 弟

【夺头】

5 - （嘟） | 2/4 大大 大台 | 仓·都 台七 | 乙台 仓 | 大扑 台 | 4/4 仓）（32 56 32 |
啊！

12 32 61 35 | 21 232 51 65 | 3235 66 16 5 3 | 2 - 2 2 |

【慢板】（♩=80）

2） 6 5 53 | 5 63 3532 1 | 3 30 6·5 3 | 2 - 53 52 |
忽 听 见 谯（哇）楼 一 更 锣 梆，心 中

【垛板】

2 0 25 53 2 | 2/4 12 32 | 1 10 | （下略）
好一 似 火 烧 膛（啊）。

三十年代的白玉霜，嗓音宽厚洪亮，中低音区优美、透明度高。为了发挥自己的优势，定调多在F与G之间，行腔旋律多在八度(3—3)之内。这种唱法在评剧传统中，形成了表现凄楚哀伤、婉转柔媚的低调低唱风格特色。如：

听谯楼打罢了一更时分

（《潇湘夜雨》张翠鸾[旦]唱腔）

1=G 4/4

白玉霜演唱
曹鸿昌记谱

（大 5 3 2 | 1 65 52 35 | 21 23 53 65 |

（一更鼓响）【慢板】（♩=72）

3535 65 3561 5 3 | 2 - 3·3 23 | 1） 53 53 5323 |
听 谯 楼

2 253 2 21 | 1 2 6 12 | 2 5 31 2321 2 2 |
打罢 了 一 更 时 分 （哪），

薄命女张翠鸾好不伤

心。冒风雨受饥饿心酸难

忍（哪），思想起生身父

滚下泪痕。我爹爹身为官

忠心(儿)耿耿，（啊）与奸臣

记仇恨您把本申。万岁爷

听言（哪）圣旨传定，（啊）

将爹爹贬江州去管黎

民。船行在淮河渡风浪儿不

静（啊），是孩儿失了足

身落在江心。自那日父女们

失散无影（啊），也不知

（迷子）

老爹爹（您哪）现在何

存，（哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎哎

哎哎哎哎哎哟）我那难见面的爹爹

呀！

三十年代中期的爱莲君，根据自己鼻腔共鸣响膛，音色糯甜脆亮，中声区清醇柔美的嗓音条件，创造了高调低唱、轻松流畅的演唱风格。定调多在A与^{b}B之间，行腔多在中低音区的八度（3—3）之内。如：

怀抱着姣儿坐在溜平

（《烧骨记》张翠屏［旦］唱腔）

1＝^{b}B

爱莲君演唱
曹鸿昌记谱

【冲头】

（八嘟 | 仓才 仓才 | 仓才 仓才 | 仓 才 仓 | 廿仓0 都 八大· | 2 4 0 3 —）

（白）咳！

顷 大· 仓 —）

【搭调】 节拍自由地

3 - #2 3 0 ♮2 2 6 7 - 2 2 #1 232 6 232 7·6 5·3

罢 了 娘的儿啊！（啊 啊 啊

5656 7 6 #5 65 65 （60） #4 4 4 （♮4 -）

啊 啊

#4 - 5 - 3 3 - （大 大 | 2/4 大大 大台 | 仓 台七 | 乙台 仓 |

啊）

【夺头】

大扑 台 | 4/4 仓 0 i 6i | 5i 35 6i 5635 | 21 223 55 65 |

442 55 6i65 5 3 | 2·123 56 3532 165 | 5623 563 21 1 6 |

（♩=60）

5 - 5 5 | 50） 2 #1 232 ♮171 | （1） 232 7 171 |

怀 抱 着（呀） 娇 儿（啊）

（16） 3 1·2 3 3 | 2 - 1 1 | （16） 2 7 65 |

坐 在了 溜 平， 心 中

5 2 65 62 | 53 50 6161 232 | 1 （27） 57 6 #5 |

好 一 似 钢 刀 同。 儿 啊！

（6） 6 2 51 | 1 0 2 3 727 07 | 7 76 5·53 56 |

为 娘 我 将 养 儿 （那） 非 同 容

0 7 7 65 6 （7 | 6） #12 57 6 #5 | （5） 76 27 65 |

易， 叫 我 把（呀） 十个 月 可 是

(2·356 03 |

3535 65 02 5 6 | 1 - 75 66 | 6) 27 7 07 |

对 着 儿 明。 娘怀 儿啊 一个 月 那

77 7 67 65 | 0 5 2 65 6 #5 | (6) 7 #57 6 ♮5 |

不 知 不 觉， 娘 怀 儿

(2·346) (7

(5) 52 7 65 | 50 1 7·6 56 | 1 - 75 6 #5 |

两个 月 才 觉 其 情。 娘怀 儿 啊

6) 25 27 1 | 1 0 6 2 21 | 1 6 1 2321 2 (3 |

三个 月 呀 成 为 血 饼，

2) 5 6 11 | (1) 272 26 2 | 27 56 21 60 |

娘 怀 儿啊 四 个 月 似 火 烧 身

(5 5 5 50 |

7 3 2 15 6 | 5 - - 0 | 6161 25 4·0 1 6 |

中。

(♩=72)

5 - 5 5 | 50) 2 5 1 | 1 0 72 3 72 |

娘 怀 儿 五个 月 儿的

3 #4 32 7272 30 | 3·2 #17 65 6 (7 | 6) 32 37 65 |

五 指 分 瓣， 娘 怀 儿

(3

5 76 27 65 | 3·6 56 7276 56 | 1 (2·345) 75 6 6 |

六个 月 陆 甲 烧 身。 娘怀 儿啊

6) 2 5 7 0 6 | 7·2 7 6 5653 5 6 | 0 7 #6 7 ♮6 5 6 (7 |

七个 月 （那）分 为 七 窍，

6) 7 #5 7 6 6 | 6 2 5 2 6 5 | 3 7 6 5 3·6 5 6 |

娘 怀 儿 啊 八个 月 儿的 八 宝 长 成了

1 (2·3 4 5) 7 5 6 6 | 6 6 2 2 7 6 1 | 1 0 2 1 6 0 1 2 |

丁。 娘怀儿 啊 九个 月 啊 两 肋 疼

(2·3 4 5

0 3 1 2321 2 | 2) 5 6 1 7 | 1 0 2 6 2 2 7 |

痛， 娘 怀 儿 啊 十个 月 我 是

（哭迷子）

5 - 5 - | 5 - 5 6 | 2 2 7 2 3 2 3 |

产 儿 生。（啊 啊

(5·6 7 2)

7 - - - | 7 - 7 0 (7) | 2 7 2 2 7 6 |

哎 哎 哎咳）

(♩=128)

5 5 5656 727 | 6 6 6 5 | 3535 6 1 6 5 3 |

娘 的 儿

2 - - - | 2 - 2 (2) | 3 5 3 2 7 2 3 |

（哎）

5 - 3 5 3 5 | 6767 2 0 6767 2 0 | 5 3 6 6 0 6 2 3 |

5 · 6 5 6 1 1 | 0 1 6 5 3 5 6 1 | 5 · 6 5 6 7 6 7 2 |

娘的儿啊！

这乃是为娘嘱托娇儿你的话啊，

（留板）

可要你牢牢地记

更快

在心中。

河北梆子、京剧和曲艺音乐对评剧唱腔音乐的影响。二十世纪一、二十年代，河北梆子、京剧和曲艺在津正处鼎盛时期，青楼歌妓无不纷纷学唱于坤书馆。评剧第一代女伶中许多人开始并不是学评剧的。如花莲舫，先学梆子，再学靠山调，后改评剧；李金顺先学河北梆子，再学京韵大鼓，后改评剧；刘翠霞先学梨花大鼓，后改评剧；白玉霜初学乐亭大鼓，后学评剧；爱莲君幼学时调、大鼓、河北梆子，再学评剧；女小生桂宝芬也是先学京剧、河北梆子，最后改唱评剧小生的。她们投身评剧后，把所学腔调也溶入评剧唱腔中，从而丰富了评剧音乐的旋律。李金顺就曾把她早期所学的京韵大鼓曲调，用在了她演唱的《占花魁》中。如：

选自《占花魁》花魁唱段
（李金顺演唱）

55 535 | 55 5 | 66 6765 | 235 5 | 55 25 |
捉曹 放 曹 华容 道， 三战 吕 布 虎 牢 关。 晋王 起义

05 55 | 561 22 | 02 62 | 535 2 | 2261 25 |
兴 唐 传， 伍 子胥 夜 逃 过了（那个） 昭

521 156 | 5 - | （下略）
关。

这段唱腔，只最后几小节，才转入了评剧旋律，所以曾被叫做“自由调”。她在《桃花庵》的唱腔中，又吸收了河北梆子板腔中的〔搭调〕唱法。如：

选自《桃花庵》陈妙常唱段
（李金顺演唱）

【搭调】
サ 5 3 5 - 65 3 23#4 32 1 - | 1·2 33 53 3 - |
罢 了 我那 难见 面 的

235 3535 3·2 2· 3 1·2 7·6 676 3 | #4 - 5· 3 |
儿 啊！ （啊）

3 3· 0 （下略）

她唱的〔搭调〕，起音比梆子提高了小三度，中间许多自由拖腔的加花旋律，在当时梆子演员金刚钻、小香水的〔搭调〕音响资料中尚未发现。另外，唱腔音域宽达十四度，也是男旦脚演员所不能胜任的。

吸收京剧二簧腔调丰富评剧“迷子”旋律，是李金顺二十世纪二十年代在《桃花庵》中的创造。如：

选自《桃花庵》陈妙常唱段
（李金顺演唱）

【慢板】
（前略） 7 62 1 | (1) 1 3 22 | 6 60 10 2 0 |
却 怎 么 物 在 （那个） 人 （啊） 不

3 0 3 3 3·2 7 2 | 7 0 5 3 2 7 | 6 7 6 5 6 5 6 5 6 |
在，（呀）我的（那个）短 命 的 夫（哇）你是 好 狠 心，

（哭迷子）
（6 0） 2 #1 2 3 5 3 | 0 5 6 5 6 0 | 2 2 5 6 0 |
你这 一 死 竟 自 就 把 为 妻 我 来

2 2 1·2 3 0 | 7 - - - | 7 - 7 0 （7） |
扔（啊

2 #1 2 7 0 6 5 | 5 （5） 7 7 0 | 6 6 6 5 |
哎） 我那 短 命 的 夫 哇！（啊

3 5 0 2 3 | 5 3 6·1 2 2 | 6 1 1 2 2 7· |
哎 哎 哎 哎 哟）我的 那个 回 不 来 的

5 0 0 1 7· 6 | 5 - - - | （下略）
夫 哇！

到二十年代后期，刘翠霞在演唱《奇冤巧报》的唱段时，不是用〔慢板〕转“迷子”，而是用〔垛板〕转唱“悲调迷子”，这是继李金顺之后的又一发展。例如：

选自《奇冤巧报》唱段
（刘翠霞演唱）

【垛板】 【慢板】
2 #1 2 | 3 6 1 | 4/4 1 2 2 3 2 | 1 · 3 2 2 |
儿 你 一 死 如 蒿 草 （啊），

（迷子）
2 3 3 - | 2/4 3 3 | 3 3 | 3 7· 5 | 3 5 3 2 |
眼 看 王 门 断 了 根 苗

#1 - | 2 - | 2 - | 2 0 | 5 3 2 |
（哇 啊） （哎 哎

2 7 7 6 | 5 · 6 | 7 · 5 | 6 0 7 | 2 3 |

哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎哎 哎

0 5 3 2 | 7 2 7 | 6 2 7 6 | 5 6 7 | #5 - |

哎 哎 哎 哎 哎哎 哎）我的 儿 啊！

6 - | （下略）

男腔的革新。自女伶在天津兴起后，由于定调不断提高和音域的迅速扩大，使男声唱腔逐渐退居从属地位，到中华人民共和国成立前，舞台上已形成旦脚为主的"半班戏"状态。建国后，音乐工作者参加了戏曲音乐改革工作，他们在和演员、乐队团结合作的基础上，对男声唱腔进行了革新。经过"腔变调不变"（旋律多走低腔）、"调变腔不变"（从女腔G转到男腔D的属调关系——通称"越调"）和"腔调同变"（吸收借鉴兄弟曲、剧种和地方音乐营养，再与移调结合创出新调新腔）的多种渠道，反复实践，使男声唱腔得到转机。

腔变调不变唱例：

选自《砵痕记》朱春登唱段

（李福安演唱）

1＝G

【二六板】（♩＝72）

1 6 | 0 3 5 2 1 | 6 1 ·(2 3 2 | 1) 3 1 5 | 6 ·(1 5 6 7 2 |

恨 婶 母 与 宋 成

6) 1 6 | 0 7 6 5 4 | 3·5 3 5 | 6(3·5 3 2 1 7 |

奸 诈 阴 险，

6) 1 6 7 6 5 6 | 1 7 2 6 7 6 5 | (5) 6·7 6 3 | 5·6 1 |

要 害 我 全家 人 甚 是 凶

1 ·(6 5 6 7 6) | 1 1 3 5 | 6 6 · | (2·3 4 6 3 2 1 7 | 6 6·7 |

我。 曾 记 得

6) 1 1 6 3 | 3 ³⁄₂ 5 2 3 1 | 5·1 65 3 (212 | 3) 3 2 1 | 5372 6 (17 |
西 域 国 黄 龙 造 反， 郭 千岁 下兵 单

6) 21 | 7·1 2 3 | 1·(7 6123) | （下略）
来到 我的 门 前。

调变腔不变唱例：

选自《画皮》王生唱段
（单少峰演唱）

1 = ♭E
【二六板】（♩= 135）

0 3 5 3 | 2376 5 6 1 | 0 5 5 | 5 2 3532 | 1 (1 1 1 |
她 明言 暗 语 说 得 妙，

2345 32 | 1 2 1) | 2 2 2 5 | 6 (57 6) 6 | 3 5 3 2356 |
句 句 话 儿 把 情意

1·(2 7656) | 5·6 1 | 1 – | 6163 5 | 0 3 5 2 1 |
抛。 我的 心 似 蜜 蜂 围 花

6161 2 | (2321 612) | 353 2376 | 5·6 5 6 1 1 | 6161 2532 |
绕， 笑在 心 里 我 喜 上 眉

1 0 | （下略）
梢。

腔调同变唱例：

选自《包公三勘蝴蝶梦》包拯唱段
（王鸿瑞演唱）

1 = C
【二六板】（♩= 54）

0 5 6 1 5 6 | 5353 2 3 1 | 5·5 3532 | 1·2 3 (612 |
老 夫我 宿 愿 除奸 拯 民 苦，

3) 6 1 3 5 | 6 · (5 6 6) | 3·5 3 2 2 7 6 3 | 5 - |
怎 奈 是 无 人 作 证

6 5 6 7 | 2 · 5 | 3 2 5 7 | 6 - |
断 案 难。

转1＝F（前2＝后6）

（6 1 5 6 | 3 · 5 | 3 2 1 3 | 2 · 3 | 6 5 3 5 | 6 5 6 1 7 |

6 7 6 5 3 5 | 6 6·7 | 6) 3 4·5 3 | 4 3 2 3 3 | 3 1 2 |
莫 非 那 中牟 县 偷 日 换

【散板】

5 3 · | (3 6 1 2 | 3 -) | サ 0 6 1 6 3 3 2 1
天， 我 越 思 越

6 1 6 1 2 - 5 6 5 6 7 6 7 2 6 · 7 2 3 1 2 7
想 有 疑 团。

0 6 7 5 4 · 3·5 3 - |（下略）

男、女腔〔反调大慢板〕的出现。天津的评剧演员和音乐工作者，为了进一步丰富男腔的抒情性板式，增强其表现悲壮情绪的功能，于五十年代初编创了男腔〔反调大慢板〕。如：

选自《小忽雷》梁厚本唱段
（单少峰演唱）

【反调大慢板】（♩＝36）

(6·1 56 176 1 5·643 235) | 561 6532 5 1 2 | 235 231 5652 3 |
一 入 深 宫

3 6 6 5 3561 5643 | 2 3 #4 3216 2·(356 3216 | 2 7 6 5 3·561 6543) |
音 容 杳，

2 2　2312　5652　3 | 2 2　3212　5821　612（2）| 1 6　1 2　5 6 i　6532 |
分　明　是　宁求　玉　碎　路　一　条。

1·（235　231）　5　3　2 3 | 4 4·5　321　0 5　1212 | 3　3 3　2 3 5　21 6 |
念　盈盈　凌　雪　寒梅

6 2　2 1 2　5 3　3121 | 2（321　621）　1 1 3　21 6 | 0 3　2 3　2 2 2　5653 |
孤　枝　傲，　岂肯　伤　那　三月的桃

2 2　2 2　0 2　1 2 | 4 03　2345　3 04　3·5 32 | 1（1　1 1）　0 2　3 2 |
花　逐　水　漂。　定　然是

3 5 3 2　5652　3·（532　12 3）| 5 3　5 6　7·　7 | 6　- | （下略）
坚贞　不　屈　拒　强　暴。

男腔〔反调大慢板〕是在女腔〔反调慢板〕基础上，进一步吸收借鉴京剧〔反二黄慢板〕的腔调、节奏溶汇而成的。与此同时，在《小忽雷》一剧中也出现了女腔〔反调大慢板〕和在〔反调慢板〕中用帮腔的演唱形式。如女腔〔反调大慢板〕：

选自《小忽雷》郑盈盈唱段
（新翠霞演唱）

【反调大慢板】

2·3 2312　5 653212　6·1 237656　1·2 3526 | 1（111　1·21212　3·2 356i76　5·6 432123）|
禁　坐　冷　宫

5321　2·3 5i6543　2·3 2323 5　7·2 76 5 | 6（i653643　2·3 2356）　5 6i6553　2·3 2116 |
泪　淋　淋，　一　怀　抱

5　（5·1 654245）　3 3·5 3　2·2 1243 | 2　（21235643）　2·3 2312　5 6i6543 |
忽雷　黯　销

2·3 21　（2 2 2 3　4 4 4 3　2·3 5i321）| 3 3　0 532532　1·2 12 3　（2·3 56235）|
魂。　佳期　来　饮

6 5 3 2 1·5 3 2·3 453216 2·3 5653 | 2 (223 2·532132) 3·2 1612 5652 3 |
合欢酒，正待

i i 6 5 6 6 6 i 6i65 | 4 3·5 3 2·3 5i6532 4 043 2·3 453523 | 1 - (下略)
双飞鸳鸯分。

再如女腔〔反调慢板〕的帮腔形式：

选自《小忽雷》郑盈盈唱段
（新翠霞演唱）

【反调慢板】

5 3 2 1 2 3 0 | 5 3 5 6 i - | 0 0 0 0 |
（盈唱）愿向天宫借云梯，
（帮） 0 0 6 i 6 5 | 3 2 3 5 6 5 3 |
愿向天宫借云梯，

2 1 2 3 | 5 3 5 2 3 2 1 | 1 6 1 1 6 5 3 2 | 1·(2 5 i 6 5 3 2 |
（盈唱）送出高墙见夫君。

1) 1 6 1 2 | 5 6 5 3 2 3 | 0 4 3 2 1 2 |
愿求缩地三千

0 6 4 3 2 1 2 | 2 1 2 3 5 5 3 5 | i 65 321 2 (1 2 3 |
丈，（帮）愿求缩地三千丈，

2) 5 3 5 6 | i i 6 5 3 5 | 6 - 0 i 6 5 |
（盈唱）见郎一面

5 3 5 i 6 5 5 3 | 2 - (下略)
诉衷情。

〔越调慢板〕的出现。〔越调慢板〕是在男腔改革过程中，在调变腔不变的基础上发展而成。其结构、功能与〔正调慢板〕无大区别，突出的特点是多用板起板落、顶闪结合的句式结构。严格讲，它并不算一种独立板式，而是正调转近关系调的一种处理手法。如：

选自《小包公智斩皇亲》包贵唱段
（高金元演唱）

1=A 4/4

【越调慢板】（♩=48）

6 1 2 565 321 | 61 2·2 0 | 2 - 032 127 | 6 - 6 0 |

有 多 少 含 冤 人

5·3 2321 5656 1·（232 | 1） 6 1 32 125 | 3 - - - |

翘 首 仰 盼，

0 5 5 1 2·161 | 2 3 5 6 7·5 | 6 - 6 56 4 5 | 305 67 6165 453 |

仰 盼，

2 - 2 0 0 |（过门略）| 2 7 6 156 1（232 | 1）6 12 3 3· |

盼 望 着 铁 面 无 私

3 0 2·323 5 5（3235）| 6 6 043 23 | 5 5·5 35 2376 |

铁 面 无 私 包 青 天 哪！

慢稍

5·676 561 3·561 5643 | 235 235 623 127 | 6 - |（下略）

女腔〔凡字调大慢板〕的出现。〔凡字调大慢板〕又称“大悲调”，是二十世纪五十年代末在天津出现的一种抒情性很强的腔调。它和其他慢板的节奏、结构、功能无大区别，特点多属顶板（强拍）起唱，在表现沉思、凄楚和悲壮等人物感情时更为适合。旋律特色是在评剧旋律的基础上，吸收了乐亭影调、河北梆子等音乐成分溶汇而成，唱腔中经常出现五度关系的暂转调等多种变化。如：

选自《朝阳沟》金环唱段
（宋玉文演唱）

【凡字调大慢板】（♩=42）

53 21 6·1 24 | 1 1 - 4 | 2·4 21 7 6 | 5 5 -（76 |

忘 不 了

5·1 65 42 5）| 6·1 232 12 | 5 61 6 5 |

你 一

(6·i 65 62 4)

65 4 - - | 4 0 0 0 0 | 2·4 21 4·5 |

家 把 我

6· (5 45 6) | 6 01 24 1 | 2 0 02 76 |

挽 留。

(4·6 54 25 4)

5 5· 1 65 | 4 - - - | 6·1 56 121 61 |

2·4 12 45 6 | 5 5 5 5 | 204 21 7 1 |

稍快

2 - 2 - | 2 - (16 12 | 4·4 45 32 1 |

稍慢

2·4 21 6 1 | 20 05 43 2) | 6 1 53 21 |

你 的

2· (1 61 2) | 42 4 4·5 | 6· (5 45 6) | 0 6 1 2 |

娘 为 留 我 把 心 操

i 65 65 42 | 4 - 40 53 | 2·4 12 45 6i | 5 5 5 5 |

够，

稍快

2 2 5 1 | 1 - - - | 10 (11 65 61 | 2 05 43 2 |

稍慢　　　　　　　　　　　　　　渐稍快　　　　　　（1 · 6 56 1）

61 25 54 26 | 1 · 6 5 1） | 6·1 61 24 32 | 1 1 · 0 0 |

好　心　的

4 · 5 12 76 | 5 ·（4 24 5） | 4 61 43 | 2 65 4 5 |

老　支　书　　为　我　担　忧、为　我　担

1 1 6 565 | 4 －（61 65 | 4）61 0 5 2 | 21 2 6 1 |

忧。　　　　小　妹　妹　为　留　我

10 2 6 2 | 6 5 2 4 － | 0 2 2 61 | 42 4 12 4 |

跑　前　跑　后，　　拴　宝　你　为　留　我

40 2 2 1 | 65 45 6 6 0 | 0 6 56 32 | 1 1 － － |（下略）

又　批　评　又　鼓　励　　严　格　要　求。

〔正调慢板〕的新发展。二十世纪五十年代，孙芸竹在《罗汉钱》的〔正调慢板〕唱腔里，吸收了京剧二簧和河北梆子腔调，创造了一种速度极慢（♩＝36）的〔正调慢板〕。如：

选自《罗汉钱》小飞娥唱段
（孙芸竹演唱）

【正调慢板】　　　　稍慢　　　　　　（♩＝36）

3 3 | 30 65 32 17 | 3 5 6（17 | 6）32 76 6 563 |

酸　甜　　苦　　辣　　　我　都　尝

3 1 1·27 6·75 6 | 0 7·276 5·7 6 ·（157 | 6） 22 65 67 |

遍，　　　　　为　　了　　　这　个

2 22 7·2 56 | 1 ·（7 6·3 6165） | 22 2·3 765（5·676 |

罗　汉　　　钱。　　　　二　十　年　来

5) 1 7·6 5 6 | 7 4 3 7 2 7 6 5 6 | 1 6 5 5 2 3 |

伤 心 事，不 敢 回 想

2 2 6 54 3·6 5 6 | 1 — (3·5 2 7 | 1) 5·6 7 6 (7657 |

不 敢 言。 想 当年

6) 5·6 7·2 6 5 | 0 2 7·6 5 6 | 7 7 0 2 56 17 6 (7 |

我 还 未 出 嫁，在 家 中

6) 2 7 6 5 3 5 6 | 6 53 217 6 3 5 6 | 1 (0 7 6 3 6 5 |

认 识 了 小 保 安。

1) 5·6 7 5 6 (7656 | 6) 2 2 (7 6 5 6 | 7) 7 6 3·6 5 6 |

我 二 人 情 投 意 也

6 32 1 7 67 5 6 (5 1 7 | 6) 2 3 7 6 57 6 (22376 | 57 6) 2 3 5 5 5·3 2 1 |

对， 他愿 娶 我 愿 嫁

5·3 217 6 2 6 1 2 32 | 1 — (下略)

共 结 百 年。

男腔“顶板二六”的出现。传统〔小生二六板〕属眼起（弱拍）或闪板（后半拍）起唱（凡顶板者均属“垛板”），其表现功能略显单调。“顶板二六”是〔正调二六板〕板上（强拍）起唱的一种句式，其行腔规律与〔正调二六板〕大体相同，只是节奏上更加灵活，所以使男腔表现力更加丰富。但是，它还不能独立完成一个完整唱段的任务，所以不能视为一种新创的独立板式，只能与闪起、眼起相结合加以应用。六十年代初在天津的一些剧目中已有应用。如：

选自《占花魁》秦钟唱段

（汪德华演唱）

【小生二六】

0 1 1 1 | 1 3 5 | 3·2 7 2 | 5 3 2 | 7·3 1 7 | 6 · (4 3 |

趁 月 光 我把 姑娘 打 量，

2·3 45 3217 | 6765 35 6) | 3 5 7 5 | 6 5 1 | 6 5 3 (2312) | 2 7 6 767 |
好 一 似 九天 仙 女 下

(顶板二六)

0 2 3276 | 6765 (23 5) | 3 32 1612 | 3 - | 5·6 2317 | 6 - |
天 堂。 只见 她 发如 乌 云

1 7 6 | 7 - | 5 1 1 35 | 6 - | 6767 1·2 76 | 5 - |
黑 又 亮， 柳眉 杏眼 鼓 鼻 梁。

3231 0 2 | 3 - | 5·3 2317 | 6·123 1 | 5·6 2317 | 6 - |
面 似 桃 花 初 放 蕊， 口似 樱 桃

#4643 23 5 | 5 - | 3 1 2 | 3 1 5 | 1 1 2 65 3 | 0 3 2 1 2 |
含 芳 香。 十 指 尖 尖 一 手 托腮 一 手轻

3 5 6 (17 | 6) 6 1 2 | 3 3 1 2 | 0 6 4 3 | 2·3 2317 | 6 3 5 6 |
放， 好 一似 杨贵 妃 醉 酒 卧 在

0 1 7261 | 5 - | (下略)
花 床。

正、越交替，顶、闪结合〔二六板〕唱法的出现。自用移调形式发展成〔越调慢板〕之后，同时也出现了〔越调二六板〕。其结构、功能与正调大致无别，特点也多属顶板（强拍）起唱。由于它脱胎于〔正调二六板〕（关系调），所以在表现人物感情大幅度转化时，又常与〔正调二六板〕交替使用。顶闪结合唱法虽无固定格式，但这种灵活多变的唱法，对刻画人物个性，往往能起到画龙点睛的作用。如：

选自《小包公智斩皇亲》包贵唱段

（高金元演唱）

【越调二六板】

(前略) 3 3 5 2317 | 6·(5 35 6) | 0 2 7 6276 | 5656 1 | 2 3 2 76 7 |
上任 来 受 理 了 国舅

0 3 2 1 25 | 3·(2 123) | 5·632 1 2 3 | 3 (56i 543) | 5 6 1 2 2 |
一 案, 杀 有 据 恶 多端

3 0 5 6 | 6 - | 6 · 0 | 6 5 6 4 3 | 5 - |
铁 案 如 山。

5 0 | (过门略) | 0 3 2 3 1 | 6123 1 | 0 3 2 1 2 | 3 6 1 2 |
为 执法 惩 豪 门 舒 解民 怨,

稍慢

5 1 2 3 | 5 (4 3 2123 | 5) 3 0 6 1 | 4 3 2 7 | 5 2 1 6123 |
却引 来 却 引来 宫内 外 层层 阻

稍慢

1 (235 231) | 2 3 2 7 2 | 3 2 1 6 | 0 3 1 2 5 3 | 5 2 3 5 |
拦。 刑部 官 惧 权 势 谈 虎

5 7 6 5 | 3(76 56i26i54 | 3) 3 0532 | 1243 2 | 3 2 3 4 |
色 变, 他 劝 我 保 自 身 莫 受

渐回原速 转1＝D (前5＝后2) 【正调二六板】

4 56 4 3 | 2 1 (4 3 | 2 3 6 i 6 5 3 2 | 1·2 3 5 231) | 0 1 1 1 |
牵 连。 刘 娘娘

6 5 3 5 | 2 7 6 | 5 3 5 6 5 6 | 1 5 6 | 1 3 5 6 1 5 |
送 礼 单 倚 势 偏 袒, 他们 足可 见 恶 皇 亲

0 3 2123 | 1 (235 231) | 6 1 5 6 1 1 | 6 7 6 3 5 | 0 7 6 4 |
权 势 通 天。 这一 边 是贵 妃 纵 恶护

(3 5 3 2 1 6 1 2 |

3535 6 | 2 3 2 1 2 | 3 - | 3 0 0 | 3 3·4 |
短, 那一 边 (仓)

3) 6 46 | 64 3 | 3 ˅ 3 6123 | 1 (1) | 2321 61 |

众 黎 庶 水 火 之 间。 强 迫 我

756 7 | 023 12 | 316 11 | 2312 3 | 035 1235 |

放 国 舅 明 早为 限,到 如今 擒 虎 易 放 虎 为

2 2 ˅ 3 | 4 - | 4 · 0 | 521 6123 | 1 - | 10 0 ‖

难。

“清板”形式的出现。清板（在天津俗称“单板”）是越剧中叙事性较强，基本上无乐队伴奏的清唱形式。六十年代，鲜灵霞在《夫人城·劝薛将军》一场的评剧老旦唱腔中，用评剧腔调唱出了清板唱段。行腔中她吸收了评剧小生和京韵大鼓演唱的旋律和技巧。如：

选自《夫人城·劝薛将军》韩氏唱段

（鲜灵霞演唱）

【正调慢板】（♩=92）

（前略） 1 6 3 | 5 · 6 72 6 | 1·2 7 · 0 56 | 7 · (2 76 56 |

为 大 将 怎 能 单 凭 杀 敌 闯 阵,

7) 3 2 27 · ˅ | 7 67 2 2 | 20 67 56 16 | 1 ˅ 16 1 56 |

还 需 要 知 己 知 彼 善 知 心。赵 老 铁

1 5 6 7 2 | 6 · (5 35 6) | 4 3 2 1 | 6 · 1 2 23 |

为 江 山 忠 心 耿 耿,

1 · (6 56 1) | 5 · 6 1 - ˅ | 1 · 2 3 - ˅ | 6 35 (56) 1 |

夜 不 眠 昼 不 休 如 虎 贪

【二六板】（♩=152）

2/4 1 ˅ 7·#6 | 7 #6 7 | 7 56 | 75 6 | 7 - | （清板） 17 6 | 3 35 |

心。他 们 献 粮 献 谷 昼 夜 奔, 浴 血 杀 敌

奋不顾身。怎能够聚众打抢 自相矛

盾，为大将怎能够以己度人。且不

知痛当为训，望将军振起精神莫伤

心。同心同德 杀敌人，与百姓生死

相随 患难与共，纵烈火定能够烧

【正调慢板】

尽乌云。保国家不在于 成败一

稍慢

脉，全在于将帅和 万众一

心！

女腔〔导板〕的发展。二十世纪五十年代，在《刘胡兰·大庙》一场戏里，刘胡兰唱中登场的〔导板〕唱腔，受了河北梆子“三起板”板式的影响，但却改变了早期套用河北梆子旋律的唱法，而是用评剧腔调唱出了七字、三逗加锣鼓的新〔导板〕唱腔，如：

选自《刘胡兰》刘胡兰唱段
（郭美美演唱）

【导板头】

渐快

廿（大台· 仓· 都 七 台 仓 — 仓0 扑大·

渐慢 【导板】

7 2̇ 670 2 — 70 | 6·1̇ 65 45 61̇ | 5 —) 35 2·3 5 —
昂 首

(仓0) | 53 6·5 3 2·1 7 1· | (5·6 76 10) 31 2 (八大·)
阔 步 (顷 一 仓0) 庙 外

6 — 5 #4· 5 5 | (下略)
行，

男腔〔导板〕转〔回龙〕的出现。评剧音乐板腔体的形成，虽吸收借鉴了许多梆子、京剧的板式和腔调，但男腔唱〔导板〕者不多，特别是〔导板〕转〔回龙〕。二、三十年代“京评两下锅”时，京剧演员多演男脚色，他们曾用西皮、二簧唱过〔导板〕，之后也有转〔导板〕、〔回龙〕者。至于评剧演员用评剧唱腔演唱〔导板〕转〔回龙〕的尚未发现。1959年前后，天津评剧音乐工作者在和演员共同进行唱腔设计时，吸收借鉴了梆子的起板、京剧的〔回龙〕，并加以变化，创造了评剧〔导板〕转〔回龙〕的唱腔句式结构。如：

选自《小忽雷》梁厚生唱段
（单少峰演唱）

【导板头】

(大台· | 仓·都 七台 | 仓·台 仓 | 匝 サ 3 — 5 — | 3 2 12 32 50 |

【导板】

2 —) | 5 5 2 2·3 1· (6 56 1 — | 2 2·3 120 |
平 地 风 波 乌 云

6· 1̇ 4·5 3 — 2 2 — (【急急风】略)(台 | 仓七 仓七 | 顷 仓 台 |
罩，

稍慢 【回龙】 (♩=60)

仓大· 1·235) | 1/4 22 | 345 | 1 | 234·5 | 321 | 5652 | 3 | 2321 |
层层 波浪 逞 凶 涛。 哭岳

6 1 | 6 1 | 6 1 | 2321 | 6 | 234 | 3 | 3212 | 3 3 | 361 | 2 |

母 九泉 隐痛 仇未 报，痛(呢)盈 盈 封锁 牢 笼 恨 难 消。

【二六板】

33 | 610 | 1232 | 3 5 | 35 | 4·5 | 3212 | 2/4 3 (5 3212 | 3) 3 361 |

龙潭 虎穴 我不 怕，怎 忍 抛下 盈 盈 独自

2· 5 | 32 76 | 503 50 | 5·656 7656 | 1 1·235 | 21 7 |

逃。

06 56 | 235 3227 | 6 - | (下略)

女声低腔〔尖板〕的发展。女伶初兴时期，传统的评剧〔尖板〕与河北梆子基本相同。如：

选自《杜十娘·活捉孙富》杜十娘唱段
（花莲舫演唱）

【尖板】

サ2 5 53· 3 3 3 (3) | 3 30 3 6 6 - (6) (打击乐略)

驾阴风 来 至 在 书 馆 门 哪！

(3 22 22) 2 1 3 2 1 3·3 2 1 32 6 1 - (11 11)

到 此 处 找 孙 富我 大 报 冤 枉(啊)。

5 3 33 21 3 2·3 | 2 - (打击乐略) 7 2 5 3·5 7 12·

随 风 我把 门来 进 高 叫 孙 富你 快 起

2 - (仓0) (下略)

床。

到二十世纪五十年代，《祥林嫂》一剧的音乐设计，发展了这一板式，用评剧腔调唱出了表现低沉、忧伤等情绪的女声低腔〔尖板〕。如七十年代该剧重演时的〔尖板〕唱腔：

选自《祥林嫂》祥林嫂唱段

（马淑华演唱）

【尖板】

2/4（0 0 | 6 2 | 7 65 | 45 61 | 5 – ）| サ 27 2 3·2 |

（大大 八大台 仓 七 仓 另台 七台 乙台 仓 – ） 日 西 下

17 6 – | 3 2 1 67· | 2 – | 6·7 65 45 3 – |

背 柴 筐 把 家 回，

2 – 3 – 4 – 6 – | 5 – |（下略）

演唱时的特点是，除过门、尾腔乐队用弱音衬托外，主要是以清唱为主，造成了一种时断时续的效果。

花唱〔搭调〕的发展。〔搭调〕虽是评剧板式中节拍自由的散板形式，但复杂的尾音拖腔却不多见，一般尾音拖腔多在六拍左右。老演员孙芸竹 1956 年在《花魁》的唱腔中，为了细腻地刻画花魁这一饱经世故、尝尽人间疾苦的典型性格，创出独具风格的花唱〔搭调〕，尾字拖腔多达三十余拍。如：

选自《花魁》花魁唱段

（孙云竹演唱）

【搭调】

サ（5 – ） 5· 3 2· 1 6 1 – | 3 #2 3 – |

叫 我 一 言

5 5 – 3· 2 1 – 2 – 2·3 7·6 | 5·35 3 5 – |

难 尽 哪！ （啊）

3 2 3 2 1 1 – | 5 2 2 | 6 – 2 – 2 7·6

听 我 慢 慢 地 道 来

5 5 5656 7·6 5 2 2 #121 7·5 7·6 5 – | 6· #5 6

（啊）

6 6 (6 0) 5 - #4 - 5 - 5 5 | (下略)

(啊) (啊) (啊)

男声“哭头”中“嘎调”的出现。评剧早期男腔中本无“嘎调”，二十世纪五十年代后期，李福安在《朱痕记》的〔搭调〕中，吸收了京剧《文昭关》里的“嘎调”旋律和技法（假声高八度），溶化而成了评剧男声“哭头”的“嘎调”唱腔。如：

6 - 5 6 > 2 - #1 2 5 - 2 7 - V 6 5 6 - > 6 6 6 0

养 儿 的 娘

) 0 (4 - 5 - ‖

(白略) (啊)!

女腔“嘎调”的出现。二十世纪二、三十年代女伶正红的时候，一些人统把高腔起唱和落板时高调甩腔称作“嘎调”。如上句高腔起唱：

选自《潇湘夜雨》张翠鸾唱段

（白玉霜演唱）

【慢板】

3 5 3 5323 | 2 0 2 5 1 2 | 2 5 3 2 2 5 | 5 - 5·6 3 2 |

听 谯 楼 打罢 了 二 更儿 鼓 尽 (哪)，

1 - | (下略)

再如下句高调甩腔唱法：

选自《孟姜女》孟姜女唱段

（刘翠霞演唱）

【慢板】

5 6 5 | 5 6 3 5 3 | 5·6 5 6 2 3 5 | #4 - 3 5 3 2 |

铁 石 人 也 难 忍 这个 样的 死别 生 离 (呀)。

1 - - - | (下略)

女腔"嘎调"在天津首见是1959年鲜灵霞所唱。如：

选自《包公三勘蝴蝶梦》王孟氏唱段
（鲜灵霞演唱）

【尖板】

サ（【梆子穗】略）（6535 6 0） 5 6 5 5 5 2 5· 3 2 - 1 -
谢天 爷 降 下 了

（嘎调）

（大八台 顷 - 仓0） 3 3 i - 65 4·6 3 - 3 - 3·5
包 青 天！

♮23 2· （下略）

女腔"哭头"的发展变化。早期的"哭头"是二、三十年代女伶借鉴京剧唱法和梆子腔调溶化而成。"哭头"类似京剧里紧打慢唱的〔摇板〕，也类似河北梆子的〔散板流水〕，评剧"哭头"俗称"哭幺二三"，唱法基本与河北梆子〔散板流水〕相同。到五、六十年代《画皮》一戏里用的"哭头"，则采用了从节奏徐缓的慢打慢唱开始，再由锣鼓转入类似京剧〔摇板〕的紧打慢唱，到落腔时再唱散的唱腔结构形式，而唱腔则完全是评剧曲调。如该剧重演时李秀云的"哭头"唱腔：

选自《画皮》陈氏唱段
（李秀云演唱）

（哭头）

サ6 56 1 1 - 7 （仓） 7 （仓） 06 7·6 56 7 -
谁 想 官 人 他 他 他 变 了

（仓 - 仓 - 仓 仓 仓七 合 仓 - 7·7 77 77） 2 -
心。

♯2 - 5 3·2 - ♮1 2 7 - 6·5 4 3 53 5 - （下略）

演唱形式的丰富发展。随着现代剧目、新编历史剧的不断出现和伴奏乐器的不断增加，以及演员、伴奏人员音乐理论水平的提高，在演员、演奏人员和音乐工作者三结合的基础上，许多剧目借用了歌剧、歌舞、歌曲和其他剧种（川剧、豫剧、越剧等）中的

音乐表现手段，到五十年代中期就陆续出现了领唱、齐唱、轮唱、合唱、伴唱和帮腔等多种演唱形式。《朝阳沟》的帮腔就是一例。如：

选自《朝阳沟》银环唱段
（宋玉文演唱）

【慢板】

2 3 6 76 5 5 | 6·1 2 5 4·5 3 2 | 1 3 2 7 6 3 5 6 |
（银唱）走 一 道 岭 来

1 5 5 5 3 | 6 6 6 5 3 | 2 03 5 6 3 2 1 6 |
翻 一 道 沟，

2·#1 2 - - | （2 3 5 2 1 7 1 2） | 1 5 1 6 5 5 |
山 水

4 - - （5 | 6·1 6 5 6 2 4 | 4 0） 1 5 6 |
山 水

2 3 7 6 7 6 5 | 5·6 3 2 7272 3 4 | 3 - - - |
依 旧 气 爽

2 3 5 2 3 7 6 5 6 | 1 1 1 3 2 | 1 02 3 5 2 3 1 2 |
风 柔。

7 7 7 2 7 | 6 0 1 5 6 3 1 7 6 | 5 6 6 5 |
（帮）东 山 沟

6 6 1 3 2 5 | 1 - - - | 4 · 2 4 5 |
牛 羊 哞儿 哇 乱

1 6 - - | 2 4 1 2 4 5 6 1 | 5 5 - - |
叫，

5 0 5 3·2 1 7 | 6 6 6 7 | 2 35 32 2 7 |
(银唱)挪 一 步

6 60 (35 6) | 2 2 337 65 | 25 32 12 1 1 |
挪 一 步 我 心 里

1 6 63 56 | 2 35 32 17 | 676 5 - - | (下略)
添 一 层 愁。

唱腔旋律的丰富发展。评剧传统剧目中，以老旦行当唱腔为主的戏很少见，传统剧目中老旦全属配角，有唱也多不过数句（象《王婆骂鸡》类生活小戏，舞台上极为少见）。五十年代初，天津曾出现过老旦行当为主的《母子两代英雄》，继而出现了《南海长城》和六十年代的《夫人城》等剧目。较突出的当属鲜灵霞主演的《夫人城》。她在几个老旦戏创腔经验的基础上，又借鉴了曲艺、京剧腔调和许多评剧生行唱腔并加以溶化，创出了别具一格的老旦唱腔。

在排演《张世珍》一剧时，演员新翠霞与音乐工作者孙伟一道，在唱腔里揉进了民歌、大鼓及京剧二簧的旋律，使这一剧的唱腔音乐不仅较好地完成了塑造人物的任务，也突出了天津海河的风情，从而为这个戏增添了光彩。如：

海河流水起波纹

（《张士珍》张士珍[旦]唱腔）

1 = ♭A 4/4

新翠霞演唱
曹鸿昌记谱

【正调慢板】（♩=98）

(565 43 23 5) | 23 5 05 32 | 1·3 21 1·2 65 | 3·5 35 6·2 76 |
海 河 流 水

5 - - (12) | 5·6 56 7·6 72 | 6 - - 16 | 56 12 65 3 |
起 波 纹，

2 - - (12 | 35 32 1212 3 | 5) 3 2 3 | 7 · 6 5 - |
天 空

5 5 3 2 | 3 - - - | 2 - 5 3 2 | 2·3 76 5·3 5 6 |

春雷 阵 阵

1 - - - | (1·6 5 6 1) | 1 6 1 6 5 1 2 | 3·(2 1 2 3) |

鸣。 士 珍 心 里

2 2 7 6 | 1 3 5 6 - | 3 3 2 3 2 3 5 | 1 - - - |

神 不 定， 如 同 乱 麻

3·5 61 #4 3 23 | #4·3 5 - | (3·5 6 i #4 3 2 3 | #4·3 5 - |

理 不 清。

5) 3 7 6 1 | 2 #1 3 2 3 7 60 | 2 #1 5 3 2 7 6 3 | 5 6 7 2 6 5 6 0 |

这 几 日 为 送 饭 意 见 不 少，

1 3 5 6·0 | 2 7 2 7 676 5 | 0 2 7 6 3 5 6 | 1 3 7 3 0 |

店 里 边 店 外 边 各 有 所 云。伊 步 高

2 2 76 5 7 6 | 0 3 617 2 | 3 #5 7 2 6 | 6·0 6 4 3 2 3 |

他怨 我 可 以 料 定，小 杨 他 却 为

5 - - 7 6 | 5·6 7 2 276 5 6 | 1 3 3 3 0 | 3 7 7 6 5 7 6 |

何 他 也 不 赞 成。难 道 说 士 珍 我

0 3 7 2 | 3 - - - | (3 5 3 2 1212 3) | 0 3 3 3 0 |

多 管 闲 事， 难 道 说

5 7 2 3 5 3 2 | 2 7 270 276 5 | 6·7 6 6 - 0 ||

不 该 提 送 货 上 门。

《红珊瑚》是1958年从歌剧中移植的剧目，为了保留原剧音乐精华，又使其不失评剧音乐的风韵，演员莲小君与音乐工作者孙伟共同研讨，把原歌剧的旋律，与河北梆子高亢激越的旋律、演唱技法溶于一体，创出了板式多变、旋律新颖的唱腔。如：

海风阵阵波浪滚

（《红珊瑚》珊妹[旦]唱腔）

莲小君演唱
曹鸿昌记谱

【大锣尖板】

2/4（0 | 5 1 | 1·2 65 | 35 61 | 2 - | 05 32 | 13 27 |
（八大台 仓 七 仓 台台 七台 乙 仓 －）

6535 651 | 5 - ）| サ5 - 2 - 7 6 #5 6 - |
海 风

（6） #4·6 5 - | 53 53 2 3 5 3 2 2 3·2· 1 1 - |
阵 阵 急，

（1 - 5·6 76· 10） 6 6·5 3 - | #1·3 2 - |
（都· 台 顷 － 仓） 波 浪 滚，

转1＝♭A（前5＝后2）

）0（ 2/4（032 5635 | 2356 3276 | 53 56 | 3·333 3276 |
（嘟 八大台 仓·台 仓台 仓台 仓 大大 乙大 乙台 仓七 仓七 仓七 台七

5672 6756 | 1266 1235 | 4/4 2 5·3 23 17 | 6·7 65 45 61 | 5 - 5 5 |
仓台 七台 仓台 七台 仓 －）

【慢板】 (♩=64)

5) 5 5 3 2 | 5 3 5 2 2 3 | 2 0 3 5 6 | 4 - - (0 3) |

风浪 不 怜 我这 打 鱼 的 人

稍快

2· 3 5 3 6 5 3 2 | 1 - - 0 | (6·i 6 5 4 2 i 6 | 5·i 6 5 4540 0 3 |

(啊 啊 啊 啊啊 啊 啊)

渐慢 (♩=60)

2·3 2 1 7 6 5 6 | 1 - 5 1 | 1) 3 2 1 | 1·6 4 3·2 7 6 |

阿 青 哥 被 逼

5 4 3·2 1 2 | 3·2 1 7 6 5 6 (17 | 6) 5 6 1 7 6 | 5 6 1 2 65 3 |

逃 大 陆， 哪 年 哪 月

5·6 56 76 2 0 2 5 6 | 1·(2 3 5 2 3 127) | 6 6 5 3 5 |

返 家 门。 爹 爹 染 重

2 7 6 7 - | 6 #5 6 3 2 1 7 | 6 7 5 (1 6 1 2) |

病， 卧 床 昏 沉 沉，

3 3 1 6 4 | 3·5 3 2 1·3 21 65 6 | 2· 7 7 6 #5 7 |

渔 船 搁 沙 滩， 渔 债 逼 死

6 · 0 6·7 6 7 | 2 - 3·5 3 2 | 2 7 · 7 6 |

人。

稍快

(5·3 5 6 1 2 3 5 |

5 ·(3 5) 6 2 1 7 6 | 5 - - 0 | 2/4 6765 3 5 | 6 6) |

(哎 哎哎 哎 哎)。

【垛板】

1 1 6 1 1 | 3 5 2 1 6 1 0 | 3 3 3 6 1 | 6 1 2 3 (654 | 3) サ 4 3 2

渔霸的天下 何时了， 渔家的 苦难 何时 尽。 听 说

【二六板】 稍自由地

2 1 · 0 4 3 2 | 2/4 1 6 7 6 7 5 | 0 4 5 3 2 1 2 | 3 - |

是、 (大) 听 说是 大 陆 上 乌 云 散，

稍快 (♩= 144)

(大) 2 4 5 | 6 1 6 4 5 | 2 5 6 | 1 0 | 3 2 |

大 龙山 来 了 解 放 军。 杀 渔

3 · 0 | 3 3 5 | 2 7 | 6 7 | 6 2 7 6 |

霸 救 穷 人， 此 话 想必

【慢板】(♩= 112)

2 5 6 | 1 · 0 | 3 2 3 | 5 6 1 | 4/4 0 4 3 2 1 1 |

都 是 真。 泪 眼 望 穿 千 重

0 3 1 2 · (3 4 3 | 2) 5 3 3 2 | 3 5 2 1 2 |

浪， 但 愿 得 救 星

3 5 6 2·1 6 | 1 3 2 1 5 6 | 5 - (5 4 3 5 |

早 降 临。

渐慢

6 1 6 5 4 3 2 3 | 5 6 5 4 · 3 | 2·5 3 2 1 3 2 1 |

7 - - 2 7 | 6·1 5 6 2 1 7 6 | 5) 6 6 5 |

揩 干 了

3 5 2 6 7 | 1 · 2 5 1 | 2 7·6 5 6 |

脸 上 泪， 忍 着 心 头 恨，为 了

1 · 1 2 76 | 70 7·6 5 6 | 1 · 2 7 6 #56 |
爹 爹能活命，珊妹 赊

(5·6 43 237 235)

6 5 · 0 0 | 1 · 2 76 5 | 0 35 21 76 |
药 登 豪

1 - - 0 ‖
门。

旦行反面人物唱腔的出现。评剧传统中，无明显的旦行反面人物唱腔。1958年排《红珊瑚》时，为了突出女渔霸的典型性格，羊兰芬在评剧风格的基础上，吸收了影调唱法和歌剧旋律，创出了板式多变、腔调独特的唱腔。如：

镇三岛霸四海家门豪富

（《红珊瑚》富茶花[旦]唱腔）

1 = ♭A 2/4

羊兰芬演唱
曹鸿昌记谱

【正调二六板】（♩=72）

535 2·532 | 1 5 652 3 | 5 · (555 555) | 06 55 | i · 5 3232 |
镇三岛 霸四海 家 门豪富，

1·(235 231) | 02 4 4 | 6 #5616 #45 | 5·(643 235) | 3 2 3 #4·632 |
比不上大总 统 也够 舒

1 (54 3523 | 1) 5 33 | 33 #13 | 03 12 | 3 3 6112 |
服。 现 如今 共产 党 夺 了天 下，七 奶 奶我

3·532 1612 | 3 0 | 1·2 35 | 2 (03) | (中 略) |
入 了 地 也不 服 输。

(76 5) | 06 #5 6 ♮5 | 6 76 35 | 03 561 | 3·2 121 |
大龙山离这里 百 十里 路，

0 #12 3 3 | 53 #13 | 04 326 | 1 (6 561) | 635 635 |
水又深浪又险 礁 石四 伏。 大陆上

66 2765 | 06 6i | 3·532 123 | 063 635 | 3616 35 |
平川 地 通 行无 阻， 过 大海 进小 岛

5 65 3236 | 1 (235 231) | 52 3 | 6365 5· 6 | 53 #23 ♮21 |
没 那么自 如。 更何 况 前 面 岛 有 重 兵 把

6·123 1 (232 | 1) 3 53 | 573 612 | 3 065 | 6 6 3 |
守， 难道说 共 产 党 他能 腾 云 驾

2·7 6561 6 | 5 – | (66 6 | 4·444 456i | 5) 6 35 |
雾。 七 奶奶

36 7 | 36 #13 21 | 7·2 1 (232 | 1) 6 35 | 60 6i36 |
我留 下 给 你们 作 主， 百 事 如 常

3 3 73 | 2 – | (过门略) | 06 56 | 27676 535 |
不 要 马 虎。 侯 家三 代

37 432 | 1·235 212 | 3 61 | 3 #2 7 30 | 335 2172 |
坐镇 珊瑚 岛， 家 海 万 顷 渔船 千 百

1 (51) | 3·2 72 | 3 0 | 3532 13 | 2 2 3 #23 |
条。 一个 副司 令， 他 能值 几 个 钱，有 道 是

5 5 4·5 32 | 1 (2 551) | 5 ∨ 3 5 | 2 - ‖
坐地收　租　最　牢　靠。

〔喇叭牌子〕的新发展。〔喇叭牌子〕是冀东民间乐曲之一，它的节奏活泼跳荡，曲调欢快流畅。早在男旦时期的唱腔中，它就占有很大比重，和评剧腔调的形成有着不可分割的血缘关系。天津演员于1955年对其作了新的发展。如：

1 = ♭A 2/4　　选自《借罗衣》二嫂、汉保子唱段

（羊兰芬等演唱）

【喇叭牌子】欢快跳荡地（小快板）

05 35 | 6 1 5 | 0 3 6 | 2 3 5 ‖: (0 2 7 6 | 5·3 535 :‖
（嫂唱）二　嫂子　骑　驴　想　着　跑　（哇），

0 2 7 6 | 535 6 | 6 1 2123 | 5 55) | 0 3 6 1 1 | 5 3 2 3 1 |
汉　保子你　后　面

0 6 5 | 3 2 1 | (054 32 | 1·6 561 | 05 35 | 6 1 5 |
紧　跟　着　（哇）。

2345 32 | 1 11) | 0 3 6 1 | 532 126 | 0 5 6 5 | 6 1 2 |
（保唱）汉　保子　后　面　跟　着　跑　（哇），

(05 35 | 6 1 53 | 235 61 | 2 22) | 0 5 2 3 | 5 3 5 |
二　嫂　子　啊，

(5653 235) | 0 3 5 | 6 1 5 3 | 5 6 5 | 3 2 1 | （下略）
你　在　驴　上可　坐　稳　了　（哇）。

〔茨山调〕的新发展。〔茨山调〕原为冀东民歌，是早期评剧音乐的重要组成部分。1958年，在《姐儿俩》一戏里，〔茨山调〕在旋律、节奏的处理上活泼而流畅，增加的伴唱则使唱腔更加抒情。如：

选自《姐儿俩》雪娥唱段
（莲小君等演唱）

【茨山调】

27 6 | 27 6 | 05 535 | 6 · 5 | 6 53 | 06 433 |
（娥唱）妹 在 河 边 洗 青（那个） 菜 （呀）， 哥 在（那个）

2323 5 | (2323 5) | 0 1 35 | 2 032 | 116 1235 | 1 6 5 |
树 上 砍 柴 烧，（伴唱）（那个） 砍呀 砍 柴 烧 （哇）。

6 - | (6765 6765 | 3235 6 | 235 321 | 1 6 5 | 6 -) |
（娥唱）

227 6 | 227 6 | 555 35 | 6 · 5 | 6 53 | 06 53 |
树叶 儿 纷纷 落， 菜叶儿 水上 飘， 哥 哥的 心 在

21 032 | 1235 21 | 6 6 5 | 66 53 | 06 53 | 232 1 |
跳（哇），（哪个） 妹 妹的 脸发 烧 （哇）。（伴唱） 哥 哥的 心 在 跳 （哇），

1235 21 | 06 65 | 6 - | （下略）
妹 妹的 脸发 烧 （哇）。

此外，女伶兴起后，评剧乐队的伴奏乐器有所增加，伴奏方法也有所改进。二十世纪二十年代左右，李金顺在一胡（板胡）、二笛加唢呐的基础上，增加了三弦、琵琶、笙等乐器。为使乐队对演唱真正起到托、保、随、带、促的作用，改变了过去唱、伴音量相争的情况，采取了“唱时伴奏弱（或停），过门伴奏强，行弦随着演员走，甩腔、落板都强烈”的乐队伴奏原则。这一传统伴奏方法一直流传至今。中华人民共和国成立以后，乐队伴奏又有所发展，除对传统曲牌、打击乐（锣鼓经）进行了加工、整理和革新外，还出现了“前奏曲”、“幕间曲”和“闭幕曲”，以及用于剧中特定环境的“气氛音乐”等。

评剧乐队的体制和沿革。评剧形成之初，基本采用河北梆子的奏伴乐器，即：板胡、笛子、梆子、鼓板、小锣、铙钹、大锣。场面有七人。

文场：板胡为文场主要乐器，早期型制大体与河北梆子相同。其瓢较大，唱高调门时，将千斤放低，可将就使用。现普遍使用的板胡为小瓢，外口直径为八十二至八十五

毫米左右。定弦高，千斤与琴码的距离较近(约二十六厘米)。演奏者四个手指中节戴指套。

二十年代末三十年代初，李佑臣（惯称李老四，原曲艺弦师）与张凯（琴师）合作为刘翠霞伴奏时，曾一度加用了四胡。后来郭少田曾将四胡改造成两根弦(乌木担子、黄杨木轴、铜筒蒙蟒皮)，效果比用四根弦好。三十年代初，郭少田给白玉霜操琴时，为适应演员低弦低腔的唱法，制做成“评剧二胡”(俗称嗡子)。其形近似京二胡，但琴杆长而粗，琴筒蒙蛇皮，声音柔和，是板胡的辅助乐器。定弦法与板胡相同。后来，笛子逐渐被评剧二胡所取代。

三十年代，刘翠霞演出《三节烈》、《花为媒》等戏，吸收京剧乐师加入戏班，因之将南弦子也带进了评剧。

四十年代末，喜彩莲剧团到津演出时，乐队中使用了越调二胡。其后，天津各剧团也随之增添了此种乐器。越调二胡较评剧二胡定弦高四度，声音洪亮，能补评剧二胡里弦音量和音域之不足，在天津的乐队中成为常用乐器。莲剧团在津演出时，乐队已经使用南梆子。

吹管乐器有笛子、唢呐等，均不设专人演奏，由操其他乐器的演奏员兼任。

中华人民共和国成立以后，评剧乐队文场人员有所增加，乐器种类也逐渐增多。乐队成员除老乐师外，还有部分歌舞厅乐手及从事吹打乐的农村民间艺人参加。乐器配备则在原有基础上，增添了二胡、中胡、低胡、扬琴、秦琴等。还曾一度加用过月琴。五十年代中期，秦琴被大阮取代，南弦子改为大三弦，还增添了笙，使用了大提琴。1956年，天津市评剧团赴朝鲜演出时，朝方赠送一把有指板的“拉阮”(改革乐器)，既能拨奏，又能拉奏，归国后曾一度使用。1959年，在长春电影制片厂拍摄《包公三勘蝴蝶梦》时，乐队增加了琵琶、筝。在为〔大悲调〕的唱腔伴奏时，乐队还加上了管子。

六十年代，文场乐器配备大体有板胡、评剧二胡、二胡（两把）、中胡、低胡、大提琴、三弦、扬琴、琵琶、阮、笛子、笙、唢呐（兼管子）、海笛等。有些剧目还使用了小提琴和长笛、双簧管、单簧管等西洋乐器，多由演奏员兼奏。

七十年代，评剧文场学习京剧现代戏乐队的配备，采用西洋乐器与部分民族乐器混用的乐队体制。七十年代末至今，乐队文场的配备基本同于六十年代的体制。

武场：所用乐器有鼓板、小锣、铙钹、大锣等。无论是乐器还是锣鼓经，均来自京剧和河北梆子。

1949年以后，评剧乐队的配器是由新音乐工作者与老艺人合作，在小型戏曲民族乐队的基础上，依据乐器性能简单编配的，主要解决的是乐队伴奏在色彩上的变化。在以后的一些现代剧目里，只对幕间曲和气氛音乐作重点编配。在《红珊瑚》里，因用了中西混合编制的乐队，开始采用多声部配器，并作了配器评剧化的尝试。发展到六十

年代末、七十年代，多数评剧乐队都加用了西洋单管制乐队，此时唱腔和气氛音乐全部进行了配器。

天津评剧乐队在舞台上的位置，无论是建国前还是建国后均在舞台下场门一侧，只是建国前敲击梆子的乐师可在舞台上流动，建国后则不再上台。

京剧乐队的体制和沿革 文场旧制所用乐器为京胡、南弦子、月琴。其中操京胡者可兼操昆笛、唢呐、哑钹；操月琴者可兼笛子、唢呐、大钹；操南弦者可兼唢呐、海笛、笛子、堂鼓。

二十世纪二十年代，自梅兰芳演出使用京二胡后，天津的京剧乐师也在旦脚和小生戏里使用了京二胡。五十年代以后，在现代戏里京二胡的使用则不再分行当，其使用范围基本上与京胡相同。三十年代，姚品一、孙宪章把月琴使用的丝制二弦改为细老弦，使琴弦张力加大，音色变得更加清亮。六十年代又改用尼龙钢丝弦，从音量到音色又进一步增强。五十年代乐队增加的乐器有秦琴和中阮。

从五十年代末始，天津京剧乐队吸收了一批毕业于艺术院校的乐师，乐器相继增添了二胡、中胡、低音胡等，笛子、笙、唢呐、海笛等属兼任的乐器，也有了专人演奏。到六十年代，又增添了琵琶、大三弦、管子，秦琴被琵琶取代，有些剧团则用大提琴取代了低音胡，至此，形成了小型戏曲民族乐队的基本体制。

七十年代，天津京剧乐队为传统京剧乐队与单管制管弦乐队混合编制的乐队体制。其时，二胡、笛子、唢呐等民族乐器仅作为色彩乐器在特殊场合使用。到七十年代末至八十年代初，乐队体制又成为旧体制和小型戏曲民族乐队两种并存的局面。

武场主要有鼓板、小锣、铙钹、大锣等乐器，每件乐器现均有专人演奏。

铙钹：清末以前，京剧场面里不设专人演奏。清末，天津京剧武场向梆子武场学习，始设有专人。据鼓师姚占琦说，最早的铙钹一副重三千五百克；三十年代一副铙钹重一千八百五十克；四十年代中期宋宝林使用的铙钹约重一千五百克；五十年代刘德明使用的铙钹重一千三百克左右。至今仍为这种形制，其音响厚实、音色纯正不噪。天津司铙艺人在演出中创造的“揉钹”技巧，为武场伴奏增加了色彩。

大锣：早期使用的是“苏锣”，直径六十六厘米，重约四公斤，形大体重、板厚音低，锣槌也大。后被山东周村锣所取代，周村锣又称“仿苏锣”，比“苏锣”形小分量轻。其时，无论文戏、武戏，锣的调门（音高）无大区别，演武戏时仅在“仿苏锣”里挑选调门偏高的使用。各戏班的情况也不同，大戏班用锣比较讲究，文武戏大锣调门有区别；小戏班一般文武戏只用一面大锣。二十年代末，天津京剧场面开始使用“奉锣”（高音锣），据说是始于小达子李桂春演出《风波亭》时。因“奉锣”的音响高亢明亮，其他各剧种纷纷采用，“奉锣”始得推广，至五十年代已普遍使用。五十年代后，各种不同调门的大锣逐渐配备齐全，乐师演奏的大锣由一面将就使用，变为多面讲究使用。

小锣：早期京剧武场大多使用调门较高的小锣。京剧传至天津后，逐渐改为形大、板厚、调门低的低音小锣，并为各地京剧团体采用(现程派戏仍在沿用)。现在普遍沿用中音小锣，低音小锣在现代戏里一般只用于反面脚色。

鼓板：早期单皮鼓鼓膛直径约四厘米，后改为四至六厘米不等。大膛单皮鼓演奏时省力，鼓音柔韧，调门较低，鼓师姚占琦现在使用的单皮鼓鼓膛直径为五点六厘米。檀板调门一般比单皮鼓要高，以形成对比。

大铙：音响深厚低沉，气度凝重。《铁笼山》“观星”一场中就用大铙渲染气氛。

大堂鼓：通常在配合戏中各种仪仗或渲染争战等场面的气氛时使用。厉慧良于1956年演出《长坂坡·汉津口》时，曾用大堂鼓与小堂鼓同时击奏，势如金鼓齐鸣。

乐队旧制为七人，分操京胡、南弦子、月琴、鼓板、小锣、大锣等乐器。五十年代末，乐队发展为小型戏曲民族乐队时的编制为十七人，分操京胡、京二胡、月琴、南弦子、琵琶、中阮、二胡（二人）、中胡、大提琴、笛子、笙、唢呐、鼓板、小锣、铙钹、大锣等乐器。大三弦和管子、海笛等由演奏员兼任，只在特殊情况下使用。一度也曾使用过扬琴，后不再使用。

七十年代，中西混合编制的京剧乐队约为三十二人。以天津市京剧三团演出的《万水千山》为例，其乐队编制为：主奏组——京胡、京二胡、月琴、琵琶；木管组——长笛（二人）、双簧管、单簧管；铜管组——圆号（二人）、小号（二人）、长号；键盘组——排笙、钢琴（代替竖琴、铝板琴）；打击乐组——定音鼓、军鼓、吊镲；弦乐组——第一小提琴（四人）、第二小提琴（三人）、中提琴（二人）、大提琴、低音提琴；传统打击乐组——鼓板、小锣、铙钹、大锣。作为色彩乐器使用的二胡、笛子、唢呐等乐器均为兼任。但这种乐队的编制在各京剧团里并不一样。在中西混合编制的京剧乐队中，主奏乐器担负着伴奏唱腔旋律、演奏乐曲主题等方面的任务，西洋乐器则以烘托气氛为主。

乐队在舞台上的位置无论是早期还是现在，均在舞台下场门一侧。

舞台美术

流行在天津的梆子、京剧、评剧的舞台美术部分，大致相同。由于南北戏曲名角不断到天津演出，各种流派、各种风格的舞台美术对天津都产生过一定的影响。天津的戏曲 艺人戏曲舞台美术艺人，根据本地编排新戏的需要，在一些新编剧目中，对人物的化妆、服饰及舞台装置、布景设计等，都曾做过一些尝试和创新。有些长期活动在天津舞台的演员，在人物脸谱的勾画上也颇具特色。

天津原无戏曲服饰制作行业，二十世纪初期有了以“挟包”形式串走后台、班社及艺人家中的戏衣手工艺人。二十年代才出现了个别的戏衣作坊和戏曲砌末作坊。他们根据名角、演员的具体要求及舞台实用的需要制作出不少在色彩、纹样、图案或形制方面具有自己特点的戏衣及砌末等。

清光绪初期，天津下天仙茶园曾从北京杨隆寿处借来参用“西法”制作的砌末，藉新观众耳目；并出现过以砌末耀世的太庆恒戏班。其后，由于深受上海来津戏班演出连台本戏的影响，天津于三十年代形成了彩头戏大兴的局面。天津的舞台美术艺人及精于制造砌末、道具的手工艺人，于此也颇多建树。天津的戏曲把子手工艺人，也制作了不少为演员所喜用的“趁手”把子。

中华人民共和国建国以后，一批新的舞台美术工作者进入戏曲团体。戏曲舞美队伍知识结构有了新的变化。他们新老结合，打破了剧团之间的界限，互相协作，立足尊重戏曲舞台在空间、时间处理上的独特程式，合理运用现代科学技术，借鉴话剧、歌剧、舞剧的一些成功经验，在一些新编、改编的剧目中进行了不少探索和创造。

化　　妆

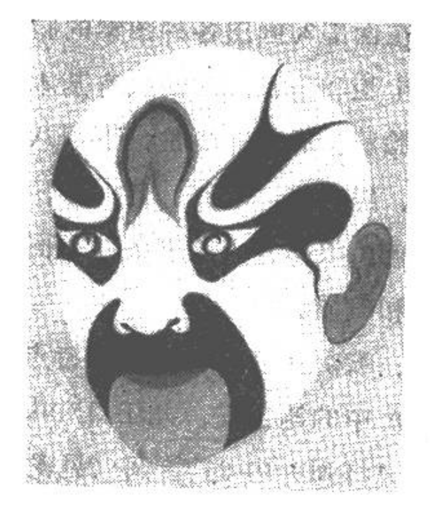
天津戏曲舞台上主要剧种的脚色化妆基本相似。面部化妆分俊扮和彩扮。生旦两行为俊扮；净丑两行为彩扮。生行（老生、武生、娃娃生）的化妆一般程序为：洗脸、拍粉、揉红、画顶、膛红、描眉、勾眼；旦行（正旦、花旦、武旦、刀马旦、彩旦）和小生的化妆一般程序为：洗脸、搽底油、打底色、揉红、画眉、勾眼、敷粉、搽红、染眉、

涂唇及颈部、手、小臂。彩扮是根据不同人物，用不同色彩在面部勾画出各种图案的脸谱。脸谱分为整脸、三块瓦脸、僧道脸、太监脸、老脸、元宝脸和歪脸。脸谱虽有基本谱式但没有固定格式，一般均由额瓦、眉瓦、眼瓦、眉心、脸膛、鼻窝、嘴岔、下颏八部分组成。脸谱由具有表达人物性格、身份的固定含义的白、黑、红、老红、紫、蓝、绿、黄、灰、金、银等色组成主色、副色、界色、实色、衬色。根据各人脸型条件和面部肌肉生理活动规律，以肤纹、图案表现出人物的特殊性格和气质。

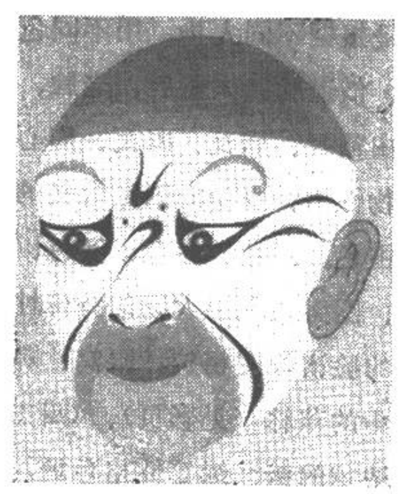
天津戏曲舞台上河北梆子的脸谱构图粗犷，眼窝、鼻窝、嘴窝部分的轮廓大，特点为“粗眉大叉”,如《蝴蝶杯》中的芦林（见彩页）、《四杰村》中的鲍自安、《九江口》中的张定边等；着色浓酽，多用浓重的蓝、绿等性格色调，如《打弹》中的牛涧（见彩页)、《南北合》中的韩昌、《取洛阳》中的马武等；剧中人物性格善恶分明的，多在前额画一标示性的图案，如《骂杨广》中的杨广，弑父杀兄，荒淫残忍，在人物元宝脸谱上，添画一蜘蛛。蜘蛛系五毒之一，以示杨广品质恶劣。《清风寨》、《丁甲山》中的李逵，刚直鲁莽，前额画一桃子及两片绿叶，反衬其性格纯真的一面。《取洛阳》中的马武，前额画朵红花，以示剽悍威武。天津的京剧花脸演员勾绘脸谱的谱式除个别演员（如尚和玉）具有自己的特色外，大多宗郝（寿臣)、侯（喜瑞)、金(少山）三派，但因早年受河北梆子、昆曲及“南派”京剧脸谱的影响，在画法和色彩上逐渐形成了“线条繁复、图案花哨、色彩俏丽、勾绘细腻”的风格。如《百鸟朝凤》中的孔宣，为神话剧中的鸟王，所勾脸谱系兽形脸中的一种：鸟型脸，线条细腻，着色艳丽（见彩页)。另如“达子脸”,鼻窝上端在鼻梁处连起，眼窝向下开，主要着深瓦灰色，显得既庄重又强悍。评剧因演出剧目中净行脚色不多，均沿袭京剧谱式。

戏曲人物的头部化妆造型，生净两行主要依靠盔帽冠巾加以色彩缤纷的配饰完成，有的用长短鬓发、甩发、发髻、壑鬏、鬅头、孩发、头套、辫子、耳毛子等假发型装饰，借以表示古代男子头部的束发。而正旦、花旦、花衫、武旦、刀马旦等行当则是通过牵引化妆、粘贴化妆、梳扎化妆、佩戴化妆、绸条化妆等过程，塑造出符合剧情的各类人物的头部造型。很多舞美人员和演员对人物的头饰化妆做过一些大胆的改革，这在中华人民共和国建国以前已有不少。建国以后，突出的如天津市越剧团上演的《文成公主》中的文成公主，其发饰突破传统贴片子的方式，参照唐代民间妇女的发式，改为近似古代仕女头饰；天津市京剧团上演的《火烧望海楼》,主角马宏亮的大辫子，从长度、粗细都大大超过了传统戏曲舞台的男性脚色的辫子，提供了舞蹈和表演的方便。

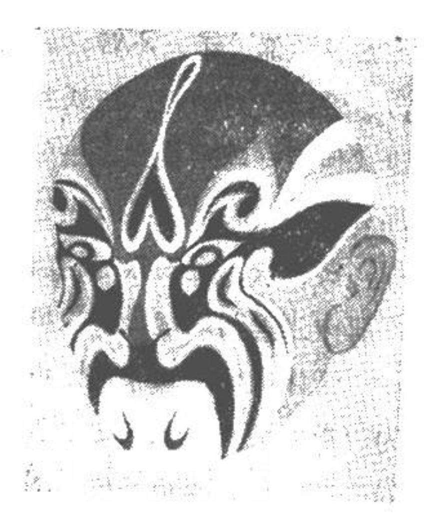
化妆人员的建制　分梳头桌、彩匣子。梳头桌专职师傅负责给旦脚演员化妆，主要是拍粉、搽胭脂、贴片子、梳大头以及打茨菰叶、做头鬏、扎头绸等。天津曾出现过影响大、声誉高的梳头师傅，如张老台、刘七、刘五、张四等。他们心灵手巧，扮装干



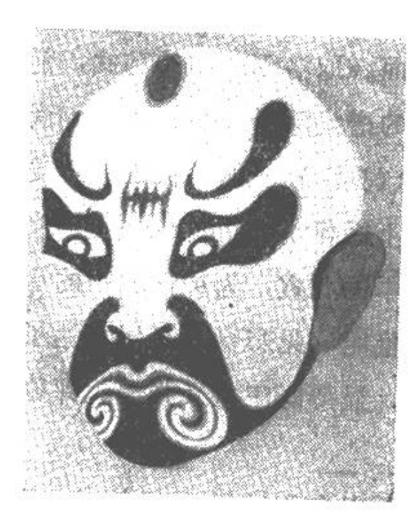
河北梆子张定边脸谱



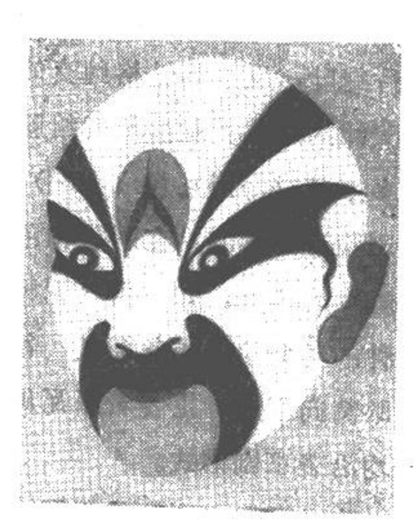
河北梆子马武脸谱



河北梆子欧阳芳脸谱



河北梆子党伯雄脸谱



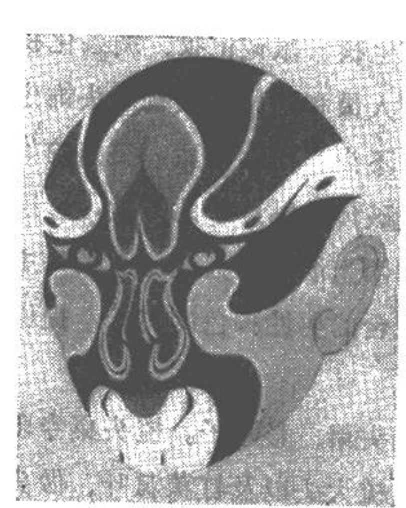
河北梆子鲍自安脸谱



河北梆子韩昌脸谱



京剧杨广脸谱



京剧李逵脸谱



京剧马武脸谱

净，在为演员梳头化妆上有过一些创造。彩匣子专职师傅负责净行、丑行勾脸所用的颜色、纸张（用于卸妆时擦脸上的油彩)、笔、油料的管理。天津是：京剧由盔箱管理人员代管，河北梆子、评剧由旗把箱管理人员代管。

刘洪山的脸谱　河北梆子演员刘洪山善于通过面部肌肉的抖动、抽搐来刻画人物心理，因而他所扮演脚色的脸谱，眼窝、嘴叉都开得大、圆，突出颊、颧部分。如《赠绨袍》中的须贾（见彩页)、《下河东》中的欧阳芳等。另外，他的代表性脸谱还有《白逼宫》中的曹操，系大白脸末脸谱，一直将白脸勾到脑门上（见彩页)；《杀寺》中的党伯雄，系和尚脸，嘴叉部分不用笔勾，而用手揉，揉出效果，类似生活中的络腮胡子。《红逼宫》中的司马师，左眼角下的瘤子勾画得比一般演员大而突出（见彩页)。

尚和玉的脸谱　京剧演员尚和玉在《铁笼山》中所扮演的姜维，属“红三块瓦”的谱式。脑门上的“太极图”比一般演员的要大，下眼窝沿颧骨下来，眼眉是平的，尾端向下，鼻窝系圆形，全部着黑色（见彩页)；《四平山》中的李元霸，以黑、灰、金、白着色，整个脸谱不见红色，突出了人物凶猛的性格（见彩页)。

程永龙的脸谱　京剧演员程永龙的张飞脸谱，受河北梆子脸谱的影响较大。勾小眼窝，鼻窝下颏部往里缩，称“鹰膀鼻窝”,此种鼻窝笑起来显得天真（见彩页)。《审李七》中的李七，系“破（碎）脸”谱式，有河北梆子脸谱“粗眉大叉”的特点。线条虽简单，但突出了人物的刁顽、狼狈之相（见彩页)。

厉慧良的脸谱　京剧演员厉慧良在《艳阳楼》中饰演的高登，脸谱基本宗杨小楼，但眼窝部分一直向下开到双颊，突出了酒色之徒高登贪婪、凶残的相貌（见彩页)。

赵松樵的脸谱　《白马坡》中的颜良，传统的应绘成“红三块瓦”谱式。京剧演员赵松樵根据自己的理解改为揉脸，配以竖起的双眉及“颏下涛”髯口，突出了人物骄横、不可一世的性格特征（见彩页)。此外，赵松樵勾绘的张定边、张飞的脸谱也都独具特色。

郝寿臣的脸谱　京剧演员郝寿臣的原曹操脸谱为两头尖、中间粗的“枣核眉”,“大三角”眼窝。后来郝在天津南开大学陈哲甫教授的启发下，改为两道直飞入鬓的长长的剑眉，皱起来不威而威，一双凤纹细眼，眯起来似笑非笑。不仅阴冷奸诈，而且增加了雍容尔雅、风流蕴藉的气质。

服　饰

早期班社、剧团、票房演出所用的戏曲服饰，大多是从江浙湘粤等地购置，各剧种之间区别不大。本世纪二十年代初期，原来从事缝纫、刺绣、编织、绒花及其他行业的

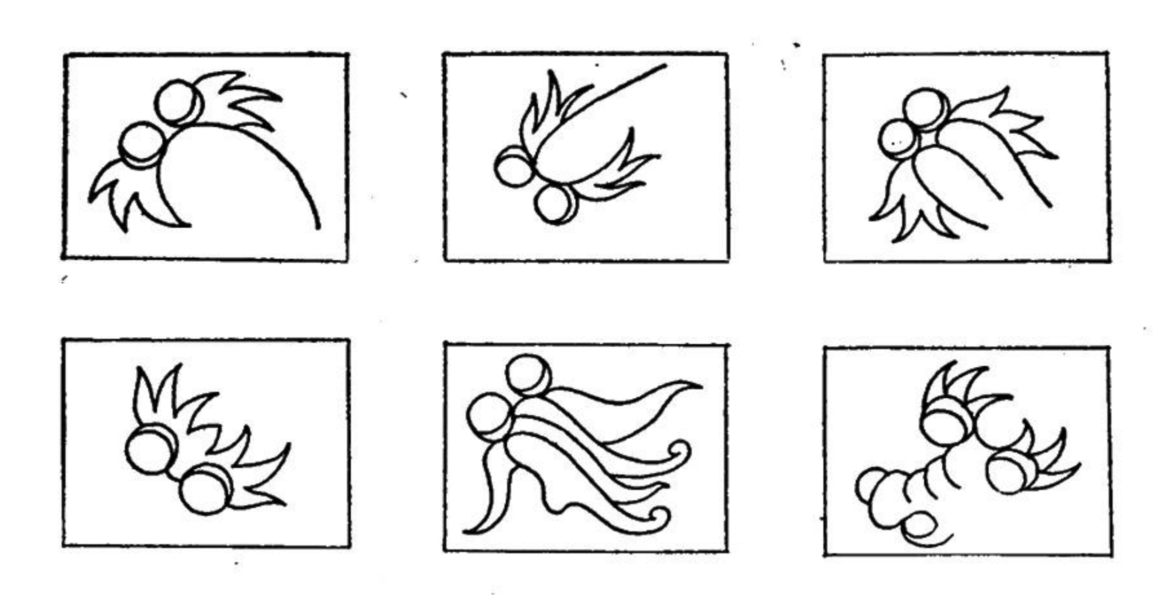
部分手工业者，改行从事戏曲服饰。他们从“挟包”开始，按演员的要求设计式样、图案，雇用技艺高超的绣工制成衣片，再由“成衣铺”合成。这种小批量单件套的私人行头，色彩新颖，穿着合体，深受演员和票友的欢迎。由于演出场所的进化，演出形式及演出剧目的发展，演员表演技艺的出新，天津戏曲服饰艺人，在南源北流的影响下，不断求变求新，发展较快，并逐渐形成“色彩柔和、纹样考究、构图合理、做工精细”的艺术风格，创造出一些具有特色的戏曲服饰，流行在各地舞台上。

石金声为天津戏曲服饰手工艺人中的佼佼者。他为刘翠霞、爱莲君设计制作的戏衣和“二龙戏珠”的大台幔早为世人瞩目。1956年天津市评剧院赴朝演出，石金声继承光片缀饰的传统技法，与评剧院舞美设计方孝禹、赵森林等，为《牛郎织女》制作了全套服装。其中金甲神大铠，用铁纱翻起双肩，并以银色飞边，为改良戏衣之佳作（见图）。他为天津小百花剧团、天津戏曲学校的小演员们演出《荀灌娘》、《喜荣归》、《昭君出塞》、《狄青风雪夺征衣》等戏设计制作的戏曲服饰，体现了“小中见大，不失传统”的审美特点。1982年天津市京剧团出访美国、墨西哥、加拿大，石金声在传统色调的基础上，巧用“中间色”，增加图案层次。在《钟馗嫁妹》一剧中，身着白、黄、绿、靠、藕五色戏衣的五个小鬼簇拥着大红官衣的钟馗出场亮相，展现出“五福捧寿”的新颖图案，寓意吉祥，突出了轻松活泼的神奇色彩。



一百多年来，天津戏曲服饰，配色和谐清雅，图案设计也有所创新。龙的造型以口型、脑门（圆脑门、扁脑门、开缝脑门、横眉脑门、连角脑门、通脸脑门）、犄角独具特色而区别于其他地区（见图左）。天津戏衣上的绣凤（无论平金绣或彩绣），姿态生动、飘逸、洒脱，翅膀有动态感（见图右）；考虑加工的需要，多用绣线条，少用面，造型简练柔顺，加之云朵点缀，覆盖面更大，而且省工省料。蝉纹、鸟纹、鱼纹、云





纹及荷花、菊花、兰草等花卉的造型也都有自己的特殊风格。近年来，天津戏曲服饰不断创新，以“植绒绣”、“印绣结合”、“补绣结合”等新工艺制出的戏曲服饰及围帘幕帐，更为农村及小型剧团所欢迎。(上图为龙型脑门图)

传统戏曲的服饰，种类繁多，形色复杂。天津一般设大衣箱、二衣箱、三衣箱和盔帽箱来加以收存。多少年来形成一套合理的管理体制，各个箱口收存服饰物品的类别、数量和组合形式，以及安放位置和穿、扎、戴、挂、拿都有严格的规矩。天津衣箱僧叠放服装的特点是：“大叠大压小”、“小叠见中缝”、“先右手后左手”、“大襟压小襟”。天津衣箱内的服装放置，依据“出京帅为大”一说，将红色服装放置最上，有别于北京“以黄(皇) 为尊”，将黄色服装放置最上。

大衣箱　设专职管箱一人。主要为扮演文人脚色和一切女性脚色的演员穿脱服装，找拿道具，负责大衣箱管理。收存有男蟒、简蟒、太监蟒、男官衣、开氅、男帔、男褶子、富贵衣、老斗衣、僧袍、法衣、偏衫(袈裟)、八卦衣、八仙衣、大坎肩、小坎肩、长式斗篷、短式斗篷、长式绿色缎面斗篷、玉带、丝绦、鸾带、绸条、孝衣、女蟒、女官衣、女帔、女褶子、女富贵衣、宫装、仙女衣、古装衣、偏带、腰箍、女靠、女改良靠、鱼鳞甲、战衣战裙、打衣打裤、罪衣、竹布衣、配套短衣(裙、袄、裤)、衫内下裳(素白腰包、绣花腰包、绣兰腰包、老旦腰包、红花腰包)、女服玉带、四喜带、腰巾、女坎肩、道姑背心、小紧身、女斗篷、蓑衣、饭单、云肩、盖头、手帕、老旦蟒、老旦帔、女老斗衣、布旗袍、花旗袍、琵琶襟、旗蟒、氅衣、领衣、彩旦衣以及彩娃(喜神)、朝珠、念珠、骷髅头、牙笏、折扇、羽扇、宫扇等。

二衣箱　设专职管箱一人。主要为扮演武人脚色的演员穿脱服装，找拿道具。收存有硬靠、软靠、拔靠、改良靠、站堂铠、箭衣、马褂、茶衣、皂隶衣、制度衣、腰包、

抱衣抱裤(快衣、快裤)、快衣(侉衣、侉裤)、打衣、猴衣、士兵衣、刀斧衣、马童衣、卒坎、夸子、大袖、僧背巾、道背巾、罗汉衣、扣带、汗巾、绦绳等。

三衣箱(又名"靴包箱") 设专职管箱一人。收放堂衣(太监衣、龙套衣、青袍、蓝袍、上手衣、下手衣)、内衬衣物(竹衣、胖衣、护领、水衣、小袖)、彩裤、小带、厚底靴、虎头靴、朝方靴、官尖靴、快靴、打鞋、方口皂、洒鞋、僧鞋、蝠字履、登云履、大袜、彩鞋、彩旦鞋、旗鞋、彩袜以及草把、驼背、佝偻、腆腹等塑形用品。

盔箱 分木箱、圆笼和竹筒几种容器,设专职管箱一人。除管理外并负责帮助演员戴、勒、卸盔帽,兼管彩匣子。木箱收放巾、发、髯口,圆笼收放盔帽,竹筒收放雉尾翎。计有:网子、水纱、牵巾、长鬓发、短鬓发、甩发、发髻、垩鬏、鬅头、小鬅头、孩发、垩鬏孩发、头套辫子、耳毛子、黑二绺、黪二绺、白二绺、大黑三、黑满、黪满、白满、紫满、黑二涛、黪二涛、白二涛、黑扎、红扎、紫扎、黪扎、白扎、短扎髯、一字髯、王八髯、八字髯、翻八字髯、黑八字髯、红八字髯、一截髯、丑三绺髯、吊搭髯、白四喜、白五撮、颏下涛。男角用活套盔帽附体:流苏、飘带、盔叉、倒缨、荷叶片、絫子头、牛心倒缨、硬火焰、软火焰、后兜、大额子前扇、小额子前扇等。其他帽盔还有:冲天冠、王帽、九龙冠、飞龙冠、大太监帽、小太监帽、反王帽、相纱、相貂、金貂、银貂、金大镫、银大镫、黑大镫、侯帽、中展纱帽、尖展纱帽、圆展纱帽、驸马套、判盔、砂锅浅、帅盔、太子盔、倒缨盔、林冲盔、霸盔、夫子盔、荷叶盔、八角冠、扎巾盔、狮子盔、虎头盔、中军盔、罐子盔、钻天盔、贼盔、夫子巾、将巾、鸭尾巾、硬罗帽、毗卢帽、观音兜、道冠、九龙箍、月牙箍、麻冠、皇巾、相巾、软夫子巾、扎巾、大板巾、小板巾、员外巾、元生巾、武生巾、高方巾、八卦巾、道巾、桥梁巾、学士巾、老人巾、许仙巾、仙巾、如意巾、四楞巾、棒锤巾、一把髻、一字巾、素罗帽、花罗帽、檗帽、风帽、倒缨帽、红缨帽、皂隶帽、红毡帽、哨子帽、蓝毡帽、男僧帽、草帽圈、包头巾。头部附加饰物:铲头、茨菰叶、面牌、偏对、偏花、泡条;女用盔帽:翠凤冠、珠凤冠、老旦凤冠、女帅盔、七星额子、蝴蝶盔、女倒缨盔、桃式盔、如意冠、大过梁、小过梁、软额子、头布、鱼婆帽、道姑冠、女僧帽、蛇形套。女用盔帽附加饰物:面牌、偏球;老旦、彩旦头型装饰假发型;雉翎、狐尾、云帚;假脸、螺丝顶等塑形道具。

光片服装 用勾针在蟒帔袍等服装上满缀光片,不露缎面,用各色光片组成祥云、团龙、四爪大蟒、海水江涯等图案。构图生动,层次分明。光片服装省工省时,分量轻,造价低,便于表演。

缀饰戏装 用多彩的玻璃棍或光片,在领部、前身腋下、下摆各处串缀成"凤凰来仪"、"孔雀花翎"、"金鱼戏水"、"喜鹊登梅"等各种图案。

英雄衣(抱衣) 用织花缎面拼制成左右对称、上下相对的花形。各色缎面镶领,四周镶锦缎织花边条,以状英雄形象。

斜身衣　用于兵士装束。以素面绸或布料镶边，胸背部位缀饰护心镜，腰际束箍。

改良裙袄　旦脚穿用，较其他地区裙袄的下摆长，并呈弧线。

软缎旗袍　文明戏旦脚演员张笑影，曾制作大红软缎旗袍，以五彩云头镶边，前绣一完整凤凰，凤头高扬，彩尾铺胸，灯下色彩艳丽。



缎面厚底靴　用黑色软缎面或绒面料，复加绒边包头，采用牛皮做底，毛头纸加厚，手工麻绳缝纳，线码匀称。靴面两侧勾花纹，线条流畅，造型俊秀。靴底前翘后宽，着地面积大，靴筒部位弯度适中，穿后筒部饱满，脚面适中，便于演员表演，各地武生演员多订制此靴。

五开盔帽　盔帽原为单一定胎三开。天津改为主件（额子前、后扇）临时配装附件（荷叶片、垛子头、平顶板、龙头、牛心倒缨、硬火焰、后兜飘带），变为五开，可改装成帅盔、太子盔、平顶冠、龙盔、倒缨盔等。

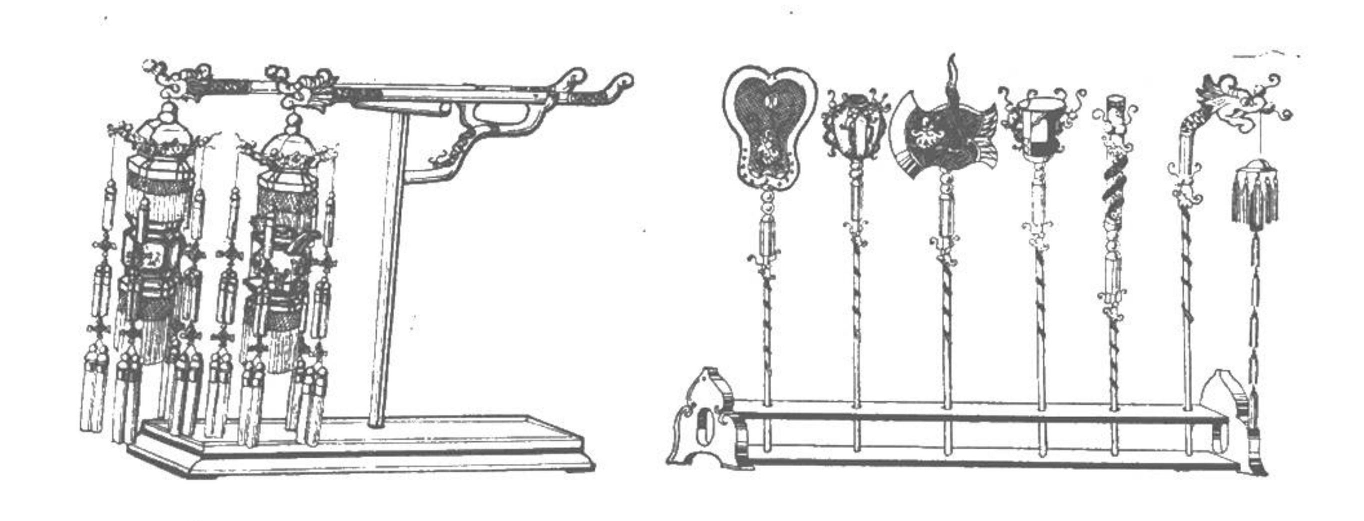
硬胎罗帽　帽面用缎料，帽身呈六瓣镖形，每瓣镶光珠绒球，形状窄而长，帽顶突出六角，顶上疙瘩小。通体分蒙色缎彩绣花面或铁纱贴金、银点绸两种，帽体轻，便于表演。

砌末·装置

天津早期戏曲演于农村广场时，作为舞台装置的一桌二椅，基本没有装饰，偶有装饰也只是极简陋的桌围椅披。演出场所由露天发展到庙宇、祠堂戏台以及稍后的茶园等，舞台装置才出现了绣有图案的桌围椅披、门帘台帐。清末民初，门帘台帐又变化成绣有“丹凤朝阳”、“福禄寿”等象征吉祥图案的“守旧”。“守旧”两侧各有一小门帘，右为出将（上场门），左为入相（下场门）。三十年代后期，天津近代化剧场出现，舞台装置也发生了根本性的变化：美化守旧，装置边幕。有的守旧取消了上下场的门帘，改为一片整幅的幔幕，并于两侧加蝴蝶幕，演员上下场由正面出入改为从侧面出入。

戏曲砌末起着介绍、暗示表演的规定情境，创造舞台空间和演出气氛的作用。近百年来，随着戏曲艺术的发展，砌末道具也在不断地演进。在激烈的商业竞争的推动下，天津戏曲砌末制作行业飞速发展。不少专营戏衣砌末的能工巧匠，严格选料，精细加工，融南北各派风格，制出一大批“形态逼真、使着称手、独具特色”的砌末道具。如天津市评剧院制作的銮驾（见下页图），曾参加1982年全国舞台美术展览，并获好评。

随着演出场所的变化，以及西方科学技术的逐渐传入，天津彩头戏引进声、光、电、



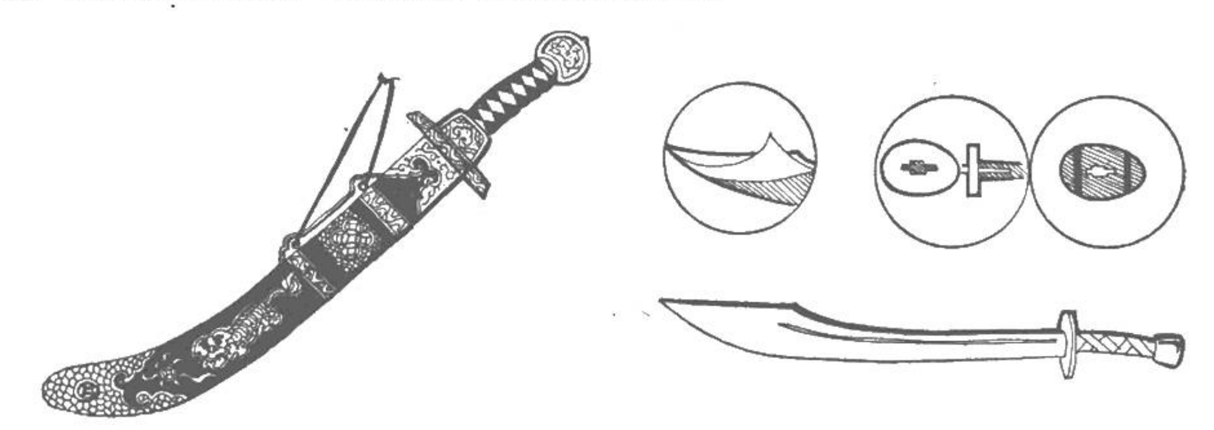
化，吸收“宫廷”、“海派”之长，在舞台上出现了“镁粉变景”、“台上搭台”、“景中投影”、“魔术幻影”、“转台换景”、“巧变机关”、“空中飞人”、“空中斗法”、“杂技特技”等场面。促使戏曲砌末和舞台装置发生重大变革，达到现代化与民族化的统一，对戏曲艺术整体性的不断完善有着重要的美学价值。

被誉为天津检场“三把金交椅”的孙连生、马德俊、赵文柱，代表了近百年天津检场的最高水平。他们熟悉剧目、剧情、唱念、表演，还能准确地掌握“介口”和“节骨眼”，为人称为“半个管事”、“半个演员”和“救场、救命”的神通。河北梆子的检场由打梆子的兼管。

旗把箱　天津戏曲界亦称“奇宝箱”或“杂货铺”。设专职管箱一人，专门收藏把子和小道具，负责管理和帮助演员拿找道具。箱内收放：棍、金瓜、钺斧、朝天镫、宾福、掌扇、提炉、提灯、云罗伞、符节、开门刀、荷包枪、执事牌、官衔牌、鸭子棍、方纛旗、斜纛旗、虎旗、月华旗、标枪旗、令旗、报旗、风旗、火旗、水旗、幡旗、星旗、偃月刀、雁翎刀、多缨刀、象鼻刀、七星刀、绣鸾刀、断刀、单刀、朴刀、獠刀、狼牙刀、刺刀、腰刀、大枪、二枪、单枪、白枪、色枪、黑缨枪、红缨枪、双枪、软枪、断枪、画戟、蛇矛、钢叉、单斧、劈山斧、月牙铲、方便铲、雁翎铛、枣牙槊、挝、槊、宝剑、双戟、双钩、双斧、瓜锤、铜锤、弓、箭、镖、弹弓、光藤棍、齐眉棍、打棍、伽兰棍、金箍棒、狼牙棒、铁房梁、藤牌、盾牌、云牌、出手把子、双头标枪、帐杆、帐顶、大帐子、小帐子、门帐、堂帐、灵帐、卦帐、桌围、椅披、圣旨、令箭、箭架、文房、签筒、签条、香案、印匣、酒盘、酒壶、酒斗、酒盅、酒坛、画册、书籍、镖袋、招文袋、乾坤袋、手杖、船桨、金银、马鞭、手铐、铁链、鱼鳞枷、木枷、铡刀、石狮、石锁、仙人担、龙形、虎形、羊形、狗形、车旗、烛台、灯笼、公文、手本、书

信、状纸、斩招、耗子、锄镐、木斧、镰钩、花篮、提篮、水桶、扫帚、雨伞、家法、箱匣、琵琶、条琴、梆子、铜锣、横笛、竖箫、棋盘、绒鞋、烟袋、碗筷、玉镯、绣鞋、葫芦、钵盂、宝塔、木拐、鱼形、龟形、彩手等。

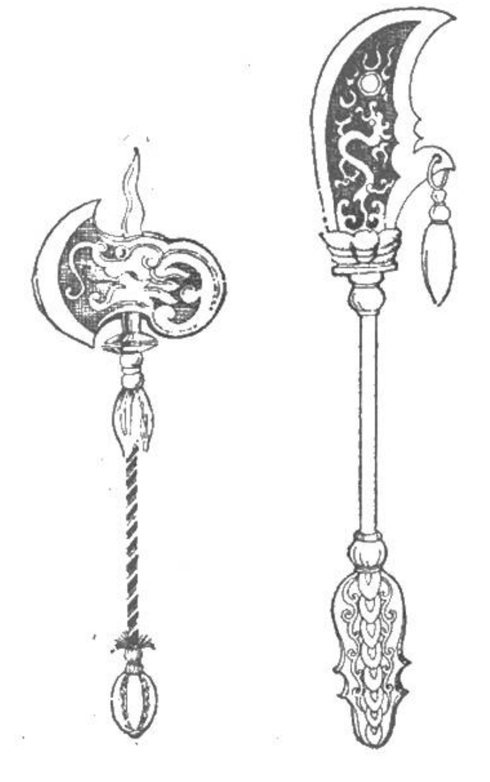
许记腰刀　许新一所制腰刀，款式新颖，圆头柄，刀身弯度大，外鞘绘铸麒麟、狮球，工艺精美。许新一所制单刀选用优良毛竹制片，外包骡马皮革，刀盘处以竹钉固定，并用水银搓锡粉，坚固耐用，外观光亮(见图)。



沉香斧　斧头系铁纱制坯，杆部缩小，再经腻粉、点翠、雕花等工艺，外形精致美观，结构合理，使着称手（见下图左)。

青龙偃月刀　刀体大而镂空，铁纱蒙面，外绘立体青龙，活灵活现。刀体轻、刀攥大、刀杆粗细匀称。体、杆、攥各占刀长的三分之一(见下图右)。

守旧　1936年9月16日，天津中国大戏院举行落成典礼，马连良开幕首演时，为舞台设计后幕，以取代过去的"守旧"。幕为米黄色绸制，共五片，中间一大片幔幕绣棕色汉代武梁祠石刻古车图草，侧幕四片，上挂帘幕，垂黄色丝穗，横悬五个小灯。舞台右侧另置高一尺余的绣围，选用同色同样图案，将乐队围于其中。整个舞台显得清幽淡雅，古朴大方。



转台变景　《西游记》、《包公下阴曹》等剧，运用转台变化，由阳间大殿转为阴间大殿，展现小鬼推磨、烧火等景。

魔术与杂技手法　《呼延庆出世》一剧，当场大锯棺材，鲜血淋淋。河北梆子《铡美案》中，用真铡刀制造身首分家的场面。文明戏《二孤女》中的月牙铡刀，开铡头落，鲜血喷

洒。《西游记》中《乌鸡国》一折，要还魂棒、还魂圈时，僵尸平地徐徐升起。韩俊卿演出河北梆子《采花赶府》中的摘花情节，在手中连续出现红、粉、白、黄四色花朵。《侠盗罗宾汉》中“幽会”一场，利用“空中飞人”的特技，罗宾汉一拉柳条，飞身上楼与公主相会。

台上投影　《西游记》中，孙悟空杀六贼后，被贬回山，龙王敖广引“圯桥三进履”的典故劝归，此处情节以电影的形式再现于戏曲舞台。《西游记》中收沙僧一节，在舞台上放映水浪滔天、沙滩格斗的实景电影。

台上搭台　《火烧红莲寺》剧中，充分运用舞台空间，台上搭台显现秦楼楚馆的实景。《乾坤斗法》中的“彭祖求寿”一场，五个判官在庙内条案上起舞跳跃，突出了判官的形象。

声光电化　《七月七》中“仙女洗澡”一场，利用反光镜照射出神奇水浪，展现出仙女洗浴的体态。《乾坤斗法》中，利用电流和磁铁吸引的原理，现出空中宝剑入鞘的奇特场面。《金山寺》中，用机械转动的水晶管，置玻璃巨箧中，满台出现急湍奔驰的水流，鳞鳞水族，此出彼入。《狸猫换太子》及《西游记》中，用X光镜照射剧中鬼妖及白骨精，台上忽现骷髅、忽现美女。《大香山》中，三皇姑千手千眼上各嵌以电灯，金童玉女所坐莲台全能自转。天津《春柳》杂志第八期露厂《说天河配》一文说：“玉皇高坐中间，前设香案，红烛高烧，两旁四仙女及神童等各执莲灯，分立板凳上，颇为整齐。时园内电灯尽熄，台上发蓝色光，有顷，天官偕二神上，参见玉皇后，即在玉皇案前向外并坐。织女上，叩见后，由四云童引下，台上又幻作五色光，牛仙上，玉皇敕其下凡，撮合牛女婚事，牛仙下，台上复变为太阳之光，远望玉皇诸神，绝似庙殿塑像。幕闭，园内电灯复明。”《西游记》中孙悟空学艺一节，孙悟空为同伴表演七十二变，说声“变”，镁光掠过，悟空即变成大树；当师傅责备他时，随之又一团镁光，树又变成了下跪请罪的孙悟空。《乾坤斗法》中，桃花女率将战败螺蛳大仙时，镁光一闪，原占舞台三分之二的螺壳、珊瑚及礁石均变成一片汪洋。《西游记》中水晶宫场景，将五色灯泡安在四根六楞玻璃柱上，转动起来形成水宫奇观。评剧《金鱼仙子》中，金鱼仙子身着鱼鳞衣，每片鱼鳞嵌一小电灯泡，演员鞋底装一铁片，每踏在台上通电处，全身鱼鳞通亮，满台生辉。

检场　设专职检场一人，主要负责摆放桌椅，安置床帐、道具，打帘，擦袍，更衣换装，帮助演员“变脸”，保护演员翻上翻下，以及撒火彩、血彩，扔垫子等。

摆放桌椅：演出前先“踩台”，了解舞台尺寸、台板质量、台毯性能、音响效果。演出时摆放位置、方向、角度都要合适，使演员的唱念、表演获得最佳效果。“气椅”要做到“人倚椅到”。在演出中演员跳跃横桌和高桌翻下时要保证稳妥、保险。

摆放道具：演出《汾河湾》巧放“娃子”，当众出彩。演出《金钱豹》“耍牙”以后，

取出“假牙”，检场人员迅速接住，不得让观众看出。

变脸：演出《伐子都》一剧，子都一霎之间，检场人员蹲于桌角处，用足口劲将黑烟吹到子都脸上，使之满面皆黑，而盔帽及衣领处不染点墨。

更衣换装：演出《黄鹤楼》、《战长沙》，检场人员要迅速利落地为演员卸蟒换靠或披斗篷戴风帽。演出《李陵碑》，杨继业卸甲，检场人员必须靠落肩上，盔接手中。

扔彩火：传统剧目《群英会》、《连营寨》、《焚棉山》、《竹林记》、《金钱豹》、《宝莲灯》、《铁扇公主》诸剧中均有瞬间火景的场面，称为“彩火”，这是检场人员的特技。检场者要“心里有戏”、“手头麻利”，随着剧情的进展和演员的动作，准确及时地将火彩扔出。经常扔撒的火彩有“满堂红”、“过梁”、“吊云”、“倒缨”、“托塔”、“月亮门”、“反月亮门”、“回头望月”、“一盆花”、“火龙绞柱”等。

扔垫子：天津检场人员有“九垫三扔”技艺。《挑滑车》剧中，岳飞带领八将参见康王，检场人员三次将九个垫子扔至九人面前，不偏不斜，位置、方向十分准确。

灯光·布景

天津戏曲舞台的灯光，是随着演出场所的变化及科学技术的发展而发展的。开始是由自然采光(最初只演日场，不演夜场)，发展到煤油灯、汽灯，而后发展到电灯。电灯最初仅用来照明，随后逐步增加了脚灯、耳灯、侧灯等，美化了人物造型，突出了人物表演。特别是三十年代以后，彩头班用比较复杂的灯光同比较写实的布景相结合，渲染了气氛，增加了舞台表演的层次感。由于受话剧舞台灯光的影响，不少戏曲舞台取消了脚光。现在天津第一工人文化宫、中国戏院等剧场在演出戏曲时，还保留着脚光设施。

传统戏曲多是通过演员的唱白和虚拟的表演，表现出各种规定情景。清末民初，机关布景随连台本戏的出现应运而生，而写实布景则是民国初年由文明戏带到戏曲舞台上来的。此后，直至建国前，在连台本戏、时装新戏、文明戏的演出中，布景造型始终处于与虚拟的表演互相排斥又互相结合的状况。建国以后，天津戏曲舞台上，布景造型采用写实手法的日见增多，但大多数不是孤立地写景，而是借景抒情，突出戏曲用景的写意性。布景设计除选择能够表现环境特征的实景外，亦多借助色调、线条以及灯光的作用，突出典型环境的氛围，渲染意境。

越剧《文成公主》　“巡游”一场，先于表演而出现的高耸起伏的雪山，巍巍的布达拉宫等具有藏族地方特色的景物，起到了点染环境、烘托人物、推进剧情的作用。（见彩页）

评剧《牛郎织女》　“结婚”一场，以夸张的手法，将大树洞设计为洞房，衬以比

人高大的荷花，缠绕的葡萄架等比实际生活夸大了的自然景物，使该剧增加了神奇迷幻的色彩。该剧还用树墩等道具作为生活用具替代传统戏中的一桌二椅，不仅设计得贴切，又美化了舞台，使该剧产生了更强烈的神话魅力。（见彩页）

京剧《六号门》　海河两岸鳞次栉比的高楼的实景，在色调上是灰暗的，给人以阴沉压抑感。解放后的同一场景，只是在六号门两侧增加了两幅红色大标语，衬以暖色霓虹灯光，仅是色彩上的变化，即给人以舒展、开阔的感觉。第一场，海河岸边码头的景物，采用的是模拟自然的写实手法，可是码头工人拉车，背麻袋的动作，仍采用虚拟表演的手法。《卖子》一场戏，突出了胡二的破屋这一主体景物，远处林立的高楼反而成了破屋的陪衬。这是运用了有用则实，无用则虚的处理方法。意图是保持舞台艺术的完整，并直接将观众带到一个具体的贫民窟的环境中，给胡二夫妻分别在屋内、外的表演，在空间处理上提供了灵活性，把两个人物在同一时间中展开的，而在空间又有着距离的“镜头”统一在一起。（见彩页）

评剧《闺女大了》　整个天幕布满了用剪纸形式构成的麦穗图案，剧中田青、春兰两家屋内的墙围子也用剪纸的麦穗图案装饰，既逼真地“再现”了农家的场景，也突出了该剧一对“麦种迷”恋爱的喜剧内容。

京剧《宝莲灯》　将广为流传的杨柳青年画用于屏风的装饰上，突出了民间神话色彩。

京剧《火烧望海楼》　“驱贩”一场，以简练的构图，烘托了摊贩市场的炽热氛围，同望海楼形成对比，并为突然转折的悲剧气氛埋下了伏笔。（见彩页）

京剧《三条石》　整个舞台是用黑的剪影为背景，从色彩与构图上强烈地表现出在黑暗势力统治下，三条石大街手工铁作坊的典型环境。

人物造型选例



《火烧望海楼》之马宏亮



《文成公主》之文成公主



《侠盗燕子李三》之李三



《侠盗罗宾汉》之罗宾汉与公主

机　　构

科班与学校

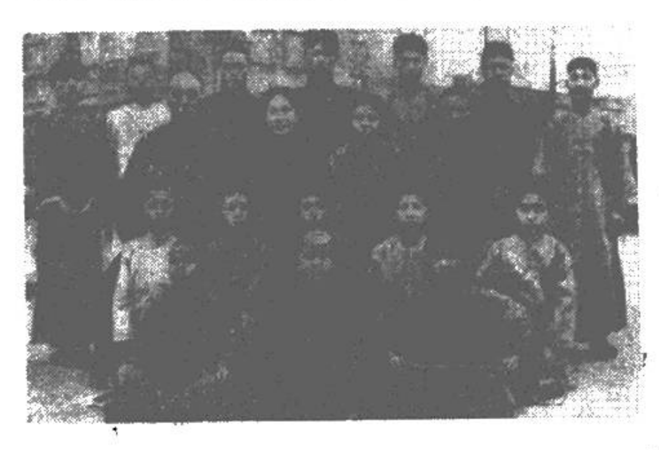
天津在没有设立专门的戏曲学校之前，戏曲人才的培训，大体是以“蓄养童伶”、“手把徒弟”、“以大带小（以班带班）”以及建立正规科班等教学形式进行的。

蓄养童伶，是天津最早见诸文献的培训戏曲艺人的方式。据清嘉庆道光年间所著《燕京杂记》记载：“优童大半是苏扬小民，从粮艘而至天津。老优买之，教歌舞以媚人者也。妖态艳妆，逾乎秦楼楚馆。”到了光绪年间，蓄养童伶更为普遍。光绪十年(1884)新刻张焘《津门杂记·下处》载：“优伶向居侯家后，其寓曰下处。主人曰老板，多半亦梨园子弟出身，积有余资，遂蓄养雏伶，自立堂名。教之歌舞，或唱老生，或唱花旦……”《津门杂记·戏园》又载：“天津戏园有四，……所有戏班向系轮演，有京二黄，有梆子腔，生旦净丑，色艺俱佳，饶歌妙舞，响遏行云，是足动人观听，每日宾朋满坐。尝有雏伶三五成群，周旋座客……各班角色，聚散靡恒，不能备载。”民国初年，徐珂所著《清稗类钞·档子班》中载：“女伶之外，有所谓档子班者，一名小班。始于嘉、道间。所歌之曲，书于扇，且仅演剧而不侑酒，亦即猫儿戏也。……若光绪时，天津所在有之，居侯家后，一堂辄有雏姬数人，玉貌绮年。所唱曰档调。”

手把徒弟，同手工艺工人一样，是师徒间签订合同或字据，以个体培训方式，师徒相传；采取一招一式，一字一腔，口传心授的教授方法课徒。这种方式，又分“家传”、“聘师”、“投师”三种。“家传”，一般出现在梨园世家，多为子承父业。“聘师”，多为班社的班主为了培养子女，特聘教师教其子女和演戏的艺徒（或陪其子女练功的）。如本世纪三十年代，小达子（李桂春）为培养其子李少春、李幼春，遂召集十八个艺徒，在其寓所一起练功学戏，聘请丁永利、尚和玉、娄廷玉、张德发、邢德月等任教师。又如解叫天，为培养其子解炳南，曾聘教师李兰亭。“投师”，一般为艺徒自己或经人介绍投到某演员或教师门下学艺。天津的戏曲教师较著者如庞启发，荀慧生幼年曾在其门下学艺。李兰亭，先后收樊幼亭、小兰亭、关雁侬、梁慧超、郭景春、李大春、李元春、张连弟、于智敏、杨声华等为徒。尚和玉，民国初年在天津曾收韩瑞安之子韩长宝为徒，先后教授《少年立志》、《八大锤》、《英雄义》、《探庄》、《铁笼山》、《挑滑车》等

戏。赵月楼，是评剧教师，三十年代在天津曾收爱莲君、爱令君、花月仙、新翠霞等为徒。京剧演员韩长宝、赵鸿林、娄廷玉等，在天津也都收授过徒弟。

以大带小（以班带班），是以成年艺人带（教、示范）童伶、艺徒的教学形式。这种方式在天津又分两种情况：一是由科班培养出科的艺徒和授课教师，同邀来的角一样，在业务演出时带小艺徒。如隆庆和科班、吉利科班等就属这种情况。学生边学边演，既是艺徒又是班底。艺徒在这种科班内，演出频繁，又受名家熏染，见多识广。二是以演戏为主的业主班社，兼带艺徒，如小桃红班、宁家坤班、凤鸣班（蹦蹦班）等。韩世昌、白云生等的复兴昆弋社，民国二十五年（1936）在津演出时，亦曾收艺徒十余名授艺（见图）。这种班社，在津不少，为天津培养戏曲人才做出了贡献。京剧演员盖春来、赵鸿林、崔盛斌、小盛春、周啸天等，河北梆子演员金玉娥、金翠娥、宁小楼等，评剧演员李金顺、花莲舫、白玉霜等，都是出身于这种班社。



除了以上三种授徒形式，就是正式建立科班授徒传艺了。

天津培训戏曲人才的几种形式，除某一时期以某种形式为主外，其他几种形式大多同时并存，互为补充。尤其是"手把徒弟"、"以大带小"的教学形式，不仅存在于以往各个时期，而且一直延续到今天。

天津设立专门培训戏曲人材的学校，是自1956年建立天津市戏曲学校开始。戏曲学校是新型的、正规的学校。它有明确的教学方针和系统的教学纲要，有科学的教学方法和严格的管理制度。延聘艺术造诣较深的老艺人分科教学，练功传艺。它是天津培训戏曲艺术人材（包括演员、乐队）的基地。此外，市、区许多院、团也建立过自己的训练队、培训班、艺术学校。其中有的队、校后来并入了天津戏校，有的仅办一两年即告结束。从现在天津戏曲舞台看，其中一批较有成就的中、青年演员，大都出自天津戏校，他们已成为天津戏曲事业的骨干力量。

永胜和　　清同治四年（1865）成立于今天津市宝坻县。张国泰任主要教师兼领班人，共培养出四科艺徒。该科班培养出的旦脚演员艺名皆以"灯"字命名，如一盏灯（张云卿）、四盏灯（周永棠）、五盏灯（王贵山）等。其他行当的艺徒则以"永"字排名，如程永龙、吴永顺（小茶壶）、潘永真（赛吕布）、刘永奎等。教习剧目多为河北梆子。该班经常上演的剧目有河北梆子《四郎探母》、《烧骨计》、《忠孝牌》、《梵王宫》和京剧《泗州城》、《破洪州》、《虹霓关》、《鸿鸾禧》等多出。清光绪二十一年（1895），

该班培养的京剧艺人程永龙等赴东北大连。同年，张国泰率师生三十余人渡江南下，在上海与称雄于江南的北京玉成班争胜，易名永胜玉。此后，张国泰等以上海为大本营，活跃于江苏、浙江、湖南、湖北等省二十余年，并为当地培养出毛韵珂等戏曲人才。

小四喜班　约成立于清光绪初年或中期。光绪元年（1875）前后，清蒙古族肃王善耆携程长庚晚期的鼓佬胡秋宝到津。善耆素嗜京剧，命胡秋宝筹组一个科班以求自娱。经胡积极操办，终以下天仙茶园为基地组成小四喜科班。在科艺徒多为从武清、静海、大城等县招来的贫苦儿童，兼学河北梆子及皮簧戏，边学边演充当班底，除食宿外无报酬。曾参与该班演出的成年演员如李吉瑞、程永龙、李长奎、尚和玉、薛凤池等，则按月领取包银。该班至宣统年间解散。

裕泰和　清光绪初年建班，班址在天津市宁河县东丰台。成班人为该镇大户陈某（人称陈六爷），班设陈宅之东跨院中。教授梆子。艺徒一律青衣小帽。数年后，该班成为演出班社；是否继续招收艺徒，情况不详。裕泰和班存在时间较长，约在清宣统年间陈某去世后解体。

吉利科班　成立于清光绪十年（1884）。班主张力田，号子丰。原创办于河北省雄县史各庄，后迁到天津西马路。该科班历时约三十年，先后培养了十三科艺徒。除一科、二科称“大吉利”外，余皆称“小吉利”。教师有刁凤祥、王扣、杨老喜和李老根等，教授河北梆子及皮簧。武生李吉瑞、老生大吉高、青衣张吉祥、老生兼小生朱满堂（艺名“银娃娃”）、丑脚陶顺义和花旦兼小生杨韵谱（艺名“还阳草”，一说其幼年坐科于河北省易县祥庆和科班）等，均出身此科班。

德胜和　约成立于清光绪十一年（1885）。设在今天津市武清县大南望村。创办人赵大个子。河北梆子演员崔德荣（灵芝草）即出自此班。后崔灵芝等以天津为主要活动基地，演出河北梆子。

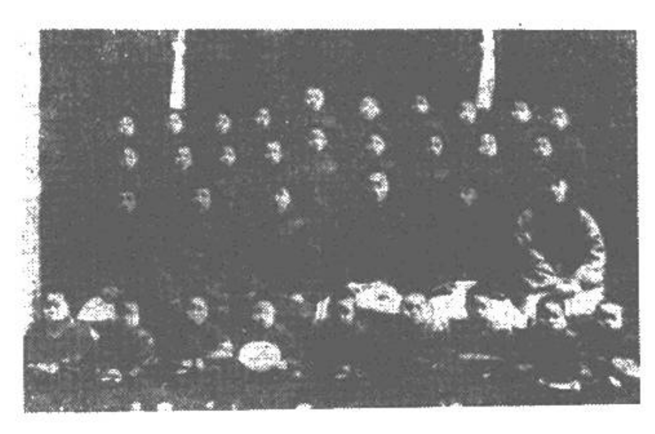
天华锦　清光绪十七年（1891），天津顾崇德创办。收数十名艺徒学河北梆子。光绪二十年，顾率科班赴上海演出。不久顾遭意外身亡，其子当众将艺徒入科字据焚毁，该科班遂告结束。

隆庆和　班址在天津西门外小道子的西天仙茶园内。创建于清光绪二十年(1894)前后。此科班有时以在科艺徒为班底，另外邀角共同演出。业主委派周全来任大管事，统管延师授徒以及邀角演出等事宜。在科艺徒八十余名，主学河北梆子，兼学皮簧及昆腔戏。武生张英杰（盖叫天）即出自此班。先后短期搭过该班的艺人有孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬、黄月山、张黑等人。该科班经常往来于市内与郊县之间，有时一天在不同村落赶演三场。约于民国初年解体。

德顺和　民国元年（1912）阎泽林出资创办于今天津市静海县城关，是天津郊县较晚的梆子科班。只办一科。民国六年，艺徒出科时不足二十名。以后，阎以此班为基

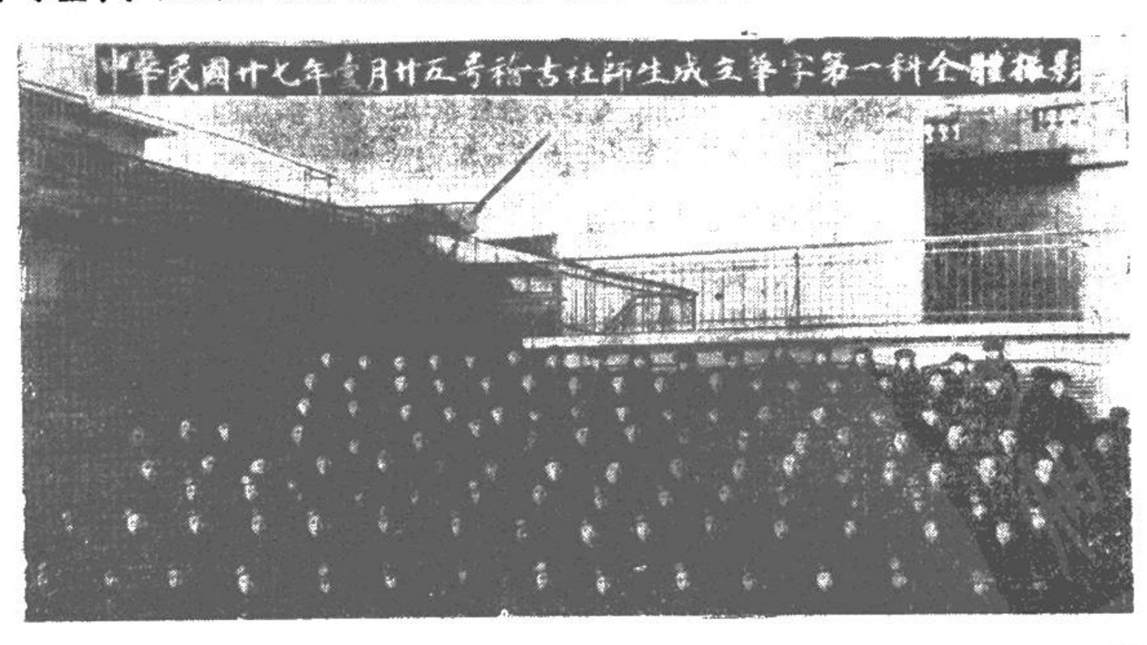
础，另邀老生刘廷顺、青衣赵玉琴、武生张云亭、花脸李黑灯等人，到天津西关街庆乐茶园成班唱戏。

改良戏曲练习所　民国二年（1913）三月二十七日成立。蔡志赓为主持人。所长汪笑侬。练习所鼓吹“欧美各国之戏剧家为第一等人格”，“戏曲有转移社会、辅助政治进行之效力”。编纂各种新戏，培养戏曲专门人才。招生数十名。设课有：喉音练习、词令、戏曲讲义、演说学、技术、状态、拍歌、说白、剧文、国文、体操等。汪笑侬亲撰戏剧教科书，凡八十篇。民国三年六月间，在天仙茶园举行毕业演出后停办。培养出较有影响的演员有陈菊影、王冠影、邵竹影等。



太平剧社　创办于民国十八年（1929）五月。由伶人董茂卿等组织，程砚秋为名誉社长。建立之初，程曾在春和戏院演剧三晚，为该社筹款。社中约有三十余名艺徒；并有一名斯拉夫民族的男艺徒，当年十四岁，习花脸，学会了《天水关》、《二进宫》等剧（图为太平剧社师生留影）。

稽古社子弟班　设于天津劝业场天华景戏院。创办人高渤海。民国二十五年（1936）草创，后不断扩大。先是吸收了北京常庆社，民国三十年八月又吸收了北京滞留天津的光华社。初拟办“华”、“承”、“稽”、“古”、“博”、“学”、“通”、“今”八科。后因时局艰难，管理失措，到民国三十三年九月，只培养“华”、“承”两科一百多名学生而宣告解散。该社名誉社长尚和玉。社长娄廷玉，副社长韩富信。主要任教者有尚和玉、李吉瑞、李兰亭、程永龙、刘永奎、叶德凤等，此外还有富连成出科的教师，共五十多人。



后期曾请匈牙利人巴罗泰担任舞蹈指导。该社李兰亭另收有十一名艺徒以"春"字命名，单独教练。

该社在教学上，兼取北京富连成、北京中华戏校之长。在舞台实践上，坚持日场演出传统"老七出"（老生花脸开锣戏、闹妖小武戏、小丑花旦玩笑戏、短打武生中轴戏、花脸唱功戏、老生青衣正工戏、武生武净大轴戏），夜场演连台本戏，发挥"彩头班"的优势，并大胆革新排演了由美国电影改编的《侠盗罗宾汉》、《月宫宝盒》及现代戏《侠盗燕子李三》等新剧目。培养出的学生，著名者有：老生孙正华，红生李阁华，武生徐俊华、蔡宝华、李岭华、李大春，小生丁玉华，青衣花衫纪美华，青衣张秀华，武净刘武华、贺永华，架子花脸陈利华，文丑刘律华，武丑张春华等。

荣庆社昆曲科班　民国二十六年（1937）由马祥麟、侯永奎等在天津成立。学员来自河北省高阳、饶阳两县，共二十一人。第一期排名为"荣"字，如王荣复、宋荣兴等。第二期拟接排"庆"字，后未续办。授课教师有高五庄、景和顺、马凤彩、侯益太、侯永奎、吴祥珍、马祥麟、侯玉和等。班址在旧法租界慧果里。该班学员当年曾做实习公演。民国二十八年天津发生水灾，该班随荣庆社解体而散班。

荣玉社　建立于民国二十七年（1938）。地址在当时天津京剧老生演员田洪儒家中。聘请教师韩长宝、邢德月、徐文田、阎喜增（富连成坐科、老生）、王清桥（东北票友、丑）等在田家授徒。艺徒有田洪儒之女田文玉（老旦）、子田中玉（老生）及范成玉、王鸣玉、杨麟玉、李俊玉、李良玉等。其后以荣玉社科班名义在津演出，以连台本戏为主，一班童伶，颇受欢迎。该社办玉字科后，未再续办。（图为田文玉、田中玉剧照）



鸿春社　民国二十九年（1940）十月建立。系李桂春（小达子）在天津自组的小科班。请李万春任董事长，聘陈富瑞为教师。在津招收部分艺徒排"鸿"字。民国三十年、三十一年连续两年在津演出。该社主要演员为秦鸿声、秦鸿云、秦鸿铃、黄鸿甫、陆鸿燕、秦鸿良。所演剧目有《莲香传》、《鹿台传》、《目连救母》、《鄚州庙》、《天雨花》、《木兰从军》、《馒头庵》、《斩经堂》以及连台本戏头二本《狸猫换太子》。该社后南下，在南京解散。

聚祥社　创办于民国三十一年（1942）。班址在天津南市聚华戏院。成班人朱寿山。聘请教师韩长宝、娄廷玉、满福山（回族）专授武戏。艺徒共五十余名，以"祥"字命名。民国三十三年九月天津稽古社子弟班解散后，部分学员也加入该社。该社培养的艺徒较著名者有周铁豪、王宝来、朱玉清等。所请教师韩长宝、娄廷玉都属尚（和玉）

派武生，故演出多以尚派武戏《铁笼山》、《四平山》、《艳阳楼》、《挑滑车》为主，并经常上演《八大拿》（黄天霸戏）及猴戏《闹天宫》、《水帘洞》、《闹地狱》等。河北梆子演员金钢钻、小香水、韩俊卿，都曾与聚祥社学员同场合演。该社于民国三十五年停办。

天津市戏曲学校 天津市戏曲学校是中等专业性质的戏曲艺术教育机构。1955年，河北梆子演员韩俊卿等，在天津市人民代表大会上提出要培养戏曲后继人的提案，呼吁创建一所公立的社会主义性质的新型戏曲学校，以培养戏曲演员。1956年，天津市文化局开始筹备，夏季招生，共招收评剧（四年制、招初中毕业生）和河北梆子（七年制、招高小毕业生）两个班，9月1日正式开学授课。1958年8月又招收京剧一个班，1959年10月再招收昆曲一个班。后来，由于师资不敷，评剧班和河北梆子班分别转入天津市评剧院、天津市梆子剧院继续培训。1960年再度招收京剧一个班。1963年又招收舞台美术专业一个班。1965年京剧班、昆曲班合并，市评剧院所属评剧少年队、河北梆子剧院附属学校又相继并入该校。“文化大革命”期间，教学秩序受到严重的干扰破坏，1970年冬停办。1972年复校，又继续招收新生，陆续开办了京剧班、评剧班、河北梆子班、音乐（管弦乐）班等。

天津市戏曲学校的教学方针是：“因材施教，全面发展，普遍培养，重点提高”。课程设置：（一）政治文化课（包括政治、语文、历史、美术等课程）；（二）基础课（包括毯功、把子功、身形训练、特技、唱腔、表演、乐理、视唱练耳、识谱记谱、器乐演奏等课程）；（三）专业课（包括片段学习、分排、合排、响排、彩排、内部演出考核等）。总的课程设计是：前几年侧重基础课，后几年侧重专业课，内部学习与公开演出相结合。学制：京剧、昆曲及河北梆子，均为七至八年；评剧、舞美等专业三至四年。传统剧目多的专业，需要自幼练习毯功的剧种，多招考小学程度的在学学生；传统剧目较少，对毯功要求不似京剧等要求很高的专业，则招收变声期已过的初中毕业生。

戏校在专业教学上，注重打基础，强调戏路规矩，以便毕业后分配到任何演出单位，均能适应演出需要，而不过早地要求学生学某一流派。对基本功的训练尤其重视，毯功、把子功均有教学纲要，先易后难，循序渐进。废除“打戏”制度，强调尊师爱生、师生平等的新型师生关系。在教学上使基础课和专业课紧密配合，强调“以戏带功”、“以功促戏”、“功戏结合”。专业课则强调继承和革新相结合。新生入学后，先有一年的“试读期”。在试读期内如发现专业定向不妥，或生理功能发生变化（如变声期的到来），则在行当方面予以调动，或在剧种间进行调整。专业课教学强调先易后难，精雕细刻。“开蒙戏”选用科班教学的某些行之有效的传统作法，根据各行科进行确定。同时，还注意培养提高学生的艺术素养。如铜锤花脸和青衣，多注重唱工，便以“架子花”和花旦戏进行辅助教学，以纠正缺少身段和表演的缺陷。在课余让演员班学员练习



乐器、书法、绘画、下棋，学习历史、唐诗、宋词，予以多方面的艺术熏陶。(图为京剧教师杨荣环授徒)

由于教师的努力，学生学习目的明确，首届京剧班曾创“入校三十天，排演六出戏”的纪录。其中有程派戏《贺后骂殿》，以及《锁五龙》、《钓金龟》、《空城计》、《石秀探庄》和《一匹布》等，曾给天津观众留下深刻的印象。1959年10月学生赴京演出，曾博得好评。除了学习传统戏外，各剧种各专业班还排练了一些新的教学剧目，京剧班排演了新编戏《狄青风雪夺征衣》、《沙家浜》；昆曲班排演了《琼花》、《师生之间》；评剧班排演了《刘文学》、《爱甩辫子的姑娘》、《南方烈火》；河北梆子班排演了《消息树》。学生们还学习过《游乡》、《打铜锣》、《补锅》、《两块八》等。

天津市戏曲学校首届校长为何迟，副校长华粹深、王韧。其后，赵魁英、鲁扬曾较长时间任校长，主持业务工作。杭子和、杨宝忠、周子厚、杨荣环和田瑞庭、田菊林，以及刘洪山、梁蕊兰、郭熙瑞、王顺义等人，曾分别在戏校京剧、昆曲、河北梆子专业(班)任教。一批较有成就的评剧演员，曾在戏校评剧专业(班)授课任教。该校曾培养一大批优秀学生，后来成为一些戏曲剧团等文艺单位的艺术骨干。



该校学生曾多次为外宾演出，受到好评。(图为演出后与外国朋友联欢)

天津市评剧院少年训练队　建于1958年4月。是天津市评剧院所属的艺术培训单位。为中等专业性质的正规教学机构。1964年8月并入天津市戏曲学校，为该校的评剧班。自筹建到合并，共办六年零四个月。其教学方针是：“普遍培养，重点提高，文武兼备，因材施教，推陈出新。”在教学上，坚持课堂教学与舞台实践相结合，以戏带功、以功促戏；古装戏与现代戏、文戏和武戏并重。在教学过程中，重视继承流派艺术。在学习期间，排演过《刘文学》、《海防少年》、《南方烈火》、《两块八》、《红嫂》、《春光曲》、《审椅子》、《东方解冻》、《红蓼渡》等现代戏。

天津市河北梆子剧院附属学校　中等专业学校。1958年10月，天津市戏曲学校河北梆子班全体师生调入河北梆子剧院，一小部分学生补充到该院小百花剧团，所余大部分学生与老师，于翌年2月同小百花剧团原有的十余名少年学员合并，组建为河北梆

子剧院附属学校。1964年底，“附校”的机构撤销，全部师生仍并入天津市戏曲学校，并恢复了天津市戏曲学校河北梆子班的名称。梆子附校从初建至机构撤销，历时五年多。先后招入新生，开办过七个专业教学班。分别学习表演和乐器。鼎盛时期学生总数约二百六十名，专业教师五十余名，文化教师六名，行政和后勤人员二十余名。校长由河北梆子剧院副院长王轫兼任，副校长为崔岩、徐荷莲、孚林。刘洪山、梁蕊兰、郭熙瑞等人曾在该校任教。学生除学习戏曲专业外，并按不同年级学习文化课。艺术教学以抢救河北梆子遗产、挖掘传统剧目为方针。几年期间全校各班教学剧目八十余出，大部分都经过实习演出或彩排。学生们实习演出的场次很多，下厂、下乡或巡回演出，边学习边实践，其中以一、二班学习成绩显著。梆子附校诞生于“大跃进”年代，受当时形势的影响，机构和师生队伍变化极为频繁。1958年天津划为河北省辖市期间，由沧州专区并入一个班；1966年天津改由中央直辖后，此班又调回沧州专区。学生提前分配者居多，去向也较分散，其中有些人后来成了天津市河北梆子剧院各团以及外地剧团的艺术骨干。

和平区少年戏曲训练队　1960年成立。系区属建华京剧团少年训练队改名而成，并由集体所有制改变为全民所有制，归和平区政府领导。训练队设有京剧队和曲艺队两个专业。除专业课外，每周有一至两次文化课。京剧队学员有六十余人，其中大部分年龄为七至十二岁。师资分专职与兼职，有演员，也有社会名票。学员本有一些基础，经过一段时间的学习和训练，又排了一些传统剧目，经常在市内和郊区演出。该训练队于1961年3月撤销，大部分学员又回归建华京剧团。

河西区少年戏曲训练队　1960年成立。系集体所有制的区属戏曲教育组织。共有一百二十余名学员。其中一部分系由复兴（河北梆子）、联合（评剧）两剧团的学员转入，另一部分是由小学生录取的。平均年龄十二岁，分为河北梆子、评剧、北方越剧和曲艺四个班。河北梆子为重点班，学员计六十名，设有专业教师。经过两年的培训，学员先后排演了一些传统剧目。1963年训练队撤销，部分学员并入移风河北梆子剧团。

河北区小红花儿童艺术剧院　1960年成立。系全民所有制的文艺教育团体，隶属河北区政府。最初开办了京剧班、评剧班、河北梆子班，共有学员一百五十名。经几次调整，到1962年解散时，只剩下京剧班几十名学员，其中一部分并入区属建新京剧团少年队。学员年龄八岁至十二岁，半日专业学习，半日文化学习。剧院设有专职和兼职教员。先后排出了一些传统折子戏，经常到工矿、农村演出。

河东区戏曲培训班　1960年成立，1961年底结束。隶属河东区政府，系集体所有制教育单位。业务培训由前进京剧团及新华评剧团负责。培训班学员，是从河东区的小学中招收的，年龄十二至十四岁，共五十名（京剧、评剧各二十五名）。按剧种行当分

别学戏，早晚集体练功。专业课由两个剧团出任的专职教员和兼职老师教授。学员结业后被分配到前进京剧团和新华评剧团。

红桥区艺术学校　由益民河北梆子剧团少年训练队、捷化评剧团少年训练队、曲艺团少年训练队组成。1960年成立，1961年结束。系集体所有制的区属艺术教育机构。分为河北梆子班、评剧班及曲艺班三个专业。学制规定为梆子班五年、评剧班四年、曲艺班三年。分别设有文化课和专业课。曾招收两批学员，共一百一十名，平均年龄十二岁。师资包括专职和兼职。曾排演过一些传统剧目。河北梆子班还排演过现代戏《龙马精神》、《全家兵》、《永进歌》、《好书记焦裕禄》等。

塘沽区戏曲学校　在塘沽区戏曲训练班的基础上，于1960年成立。系全民所有制的区级戏曲教育机构，隶属塘沽区政府。设有京剧和评剧两个专业。教学内容有专业课、文化政治课、戏曲知识及文艺理论课等。学制定为七年（京剧）。曾招收过三批学员，共计五十名（其中大多数为京剧专业），平均年龄十二岁。教员大部分由塘沽区京剧团和塘沽区评剧团的演员兼任。学员排演了不少传统剧目。1963年学校撤销，部分学员并入塘沽区京剧团和塘沽区评剧团。

班社与剧团

中华人民共和国建立以前，天津曾出现大量班社。其组成形式大体可分两类。一类是固定班社，一般存在时间较长，成员基本固定。此类班社又有“班主成班”和“主演挑班”两种，大都是业主班性质。其中，有的班社除演出外，兼办科班授徒。另一类是临时班社，一般存在时间较短，虽然有的时间较长，但成员时有变换。其组班形式又分“邀角组班”和“演员组班”两种。“邀角组班”是由茶园、戏院邀本地或外地名角组成。“演员组班”是由演员自由组合，或由行会牵头组成。这两种班社，数量众多，组合频繁，成为天津戏曲班社突出的特点。另外，还有一些邀角演出的临时组织，无班社名称，聚散较为灵活。

从天津的戏曲发展过程看，清代同、光时期，河北梆子曾盛极一时，河北梆子班社（包括授徒兼演出的科班）甚多，培养造就出许多有艺术成就的人材。其时，有些京剧演员也和梆子演员同台演唱，这种“梆簧两下锅”的演出形式，持续了一个相当长的时期。尔后，京剧逐渐取代梆子，占据了舞台的主导地位，“两下锅”的演出，也成了以京剧为主。到了三十年代，河北梆子日趋衰落；及至四十年代，梆子更加衰微，演员分散，已很少能独立成班。这一时期，京、沪等地京剧名角长期轮流来津演出，占领了天津舞台。而天津本地卓有成就的京剧演员已为数不多，许多演员只能搭外来班社演出。因此，天

津自己的京剧班社，除演出连台本戏的少数班社外，已极稀见。三、四十年代，评剧兴起，女伶人才辈出，一时评剧班社林立。但除早期几大流派演员所组班社享有较高声誉外，后起演员尚多属名声初起，还有不少则是分散在边缘地区的小戏园中演出。

1949年1月15日天津解放。2月，各剧场陆续恢复营业。演出单位中，除少数为共和班外，其余皆为业主班。至1952年5月，市文艺工会对全市私营班社实行民主改革，整顿了各班中的工会组织，清除了混在其中的封建把头，使各班社发展成为合作社性质的民营剧团（社），各团经选举产生了委员会，统管团内行政与业务。1953年7月，相继组建了国营天津市河北梆子剧团和天津市评剧团。同时对民艺、进步两评剧社及天津市越剧团给以适当经济补贴，使它们成为首批民营公助剧团。

1955年时，全市还有二十二个私营（包括私营公助）剧团，其中京剧团五个，河北梆子剧团四个，评剧团十二个，越剧团一个。从业人员共达一千三百九十一人。1956年初，在社会主义改造高潮中，市文化局接受十五个私营剧团申请，批准它们为新国营剧团，并专门设立了新国营剧团办公室。5月实行减税，7月向各团发放救济款，继之，又把它们按剧种编为国营剧团的分团。这类剧团名义上虽称新国营，但在经济上只是集体性质的民营公助剧团。各团健全了党的组织，加强了党的领导。当年8月，国营天津市京剧团正式成立。尔后，市文化局对全市剧团做了全面调整，除直接领导市京剧团、市河北梆子剧团、市评剧团和市越剧团外，将大部分国营剧团分团下放给各区政府管辖，少数输送至外地。1958年下半年，市河北梆子剧团与市评剧团分别扩充改建为天津市河北梆子剧院和天津市评剧院。至此，一个以国营剧团为主导，由若干民营公助的新国营剧团为辅助，既有市属又有区属的多层次剧团体系在全市形成。这个体系延续到“文化大革命”前夕。

1966年8月开始了“文化大革命”，其后绝大部分院团被砍掉，仅余市京剧团、市河北梆子剧团和市评剧团三个剧团。1970年，又组建了两个“样板戏”剧组。粉碎“四人帮”，特别是党的十一届三中全会后，文艺又得复苏，天津市各剧团渐次恢复。至1982年底，市区和郊县共保留、恢复和新建剧团十三个，其中除河西区青年梆子剧团系集体所有制剧团外，其余皆为国营院团。

九和班　梆子班社。另说为梆子与蹦戏同班演出。约成立于清同治末年或光绪初年。由宝坻县下伍庄艺人刘九成班，故也称“刘九班”。刘九喜唱莲花落（蹦戏）。该班集县内和邻县梆子艺人，经常到外地演出。据说还招有学童。该班除刘九外，还有马喜、马占、刘文、大汉及刘长子刘大头、次子胎里坏等。当地传说，该班某年到热河（今承德）演出时，因戏箱被拐骗而散班。至今下伍庄一带还传有“刘九的戏——散班子啦”的歇后语。

盛军小班　清光绪初年周盛传在津南小站镇组成的梆子班。因周盛传为清军提督，

故名盛军小班。该班演出兼授徒，经常为清军演出。领班人翟善之。田际云曾在此班带艺坐科，当时即颇享名。主要演员有田际云、水上漂、张顺来、达子红、刘廷顺等。该班于光绪四年(1878)曾赴沪演出。

宁家坤班　成班时间不详。为早期梆子坤班。领班人宁宝山。该班光绪年间长期在天津演出。清光绪十年(1884)，小兰英曾入班学艺。该班在长期演出中，培育出不少有才艺的女伶，如稍后著名的宝来坤班中的小兰英、宁小楼等不少女演员均来自此班。

泰庆恒班　梆簧合演班。清光绪四年（1878）由吴荣泰、景云庆、孙春恒等三人合股，在原重庆班基础上组建于天津庆芳茶园，将吴、景、孙三人名字尾字联缀一起，做为班名。主要演员有孙小六（孙春恒)、谢宝林、大奎官、白莲喜、三元等人。初时常演《打金枝》、《庆顶珠》、《破洪州》、《龙虎斗》、《长坂坡》、《挑滑车》、《牧羊圈》等剧目。该班不仅以唱功著称，而且在同一场演出里，随剧目的不同而更换样式新颖、制做考究的行头和舞台砌末。如始演《龙虎斗》，所有行头五色相间，帘栊帐幔俱系贡缎盘金，桌围椅披和门帘一律改用黄缎团龙。再演《庆顶珠》，萧恩白发苍髯，烟蓑雨笠，布袜芒鞋，衣着装束新异，演员显得更加神采奕奕；萧桂英头戴双龙彩花，束额，项下云肩瓔珞低垂，衬洒花小袄、百褶裙。最后演《牧羊圈》，因剧中有朱春登祭奠的情节，舞台上所有帘布、桌围椅披，全部改换为白缎盘金。因此，在社会上颇有号召力。

后来，该班在砌末方面进一步改进更新，尤其注重灯彩。如演《金山寺》，在舞台上置大型玻璃筐于法海座下，借用动力抽水使筐内所注清水循环不断，造成水流湍急、波浪起伏之势。又如演《大香山》，剧中所有罗汉的化妆皆敷以金粉，耳、鼻处戴面具，造型异常。三位皇姑的扮演者，也装扮成千手千眼状，各嵌以灯。金童玉女之膜坐莲台，全能自转。这些新奇诡丽的砌末和人物造型，在天津大得观众。

六合班　约成立于清光绪中叶。成班人为宝坻县东施古村刘寡妇(人称六太太)。刘嗜戏曲，邀集梆子艺人组成该班。后因赔钱，戏班解散。不久，刘又成立六太和班演出，并收艺徒。六太和班曾到天津、冀东、奉天（今沈阳)、大连等地演出。刘子琢幼年即在该班学艺。

双盛合班　清末成班。班主不详。河北梆子、京剧兼演。光绪二十八年（1902）至三十年在紫竹林聚兴茶园演出。先后搭班演员有吕月樵、刘永春、杜云卿、瑞德宝、杜云红、李兰亭等。演出剧目有《打金枝》、《佛门点元》、《马上缘》、《杀子报》、《池水驿》、《烟鬼叹》、《石十回》等。

三庆班　清末成班。成班人不详。光绪三十年（1904）到宣统三年（1911）期间，在大观、同乐等茶园演出。成员中主要演员时有变更。先后搭班演唱的有一阵风、三奎官、小双处、飞来凤、孙玉清、牛春化、元元红、吕月樵、范宝亭、小菊处、小菊芬、

小达子、姜桂喜、程永龙、秃亮红等。梆、簧剧目同时演出。

林发社 清末成班。班主不详。先后曾在奥租界茂林春舞台和天仙（东天仙）茶园等戏园演出。搭班演员先后有刘喜奎、杨韵谱（还阳草）、薛凤池、范宝亭、时慧宝、李吉瑞、元元红、小荣福、尚和玉、何翠宝、小桃、张黑等。兼演河北梆子与京剧。剧目有《打鱼藏舟》、《采花赶府》、《红梅阁》、《柴桑口》、《长坂坡》、《破洪州》、《殷家堡》、《铜网阵》、《三世奇缘》、《八仙过海》等。该班存在时间较长。

大吉升班 清末成班。光绪二十九年（1903）、三十年间，先后在袜子胡同天仙（上天仙）、凤鸣等茶园演出。先后搭班的演员有元元红、程永龙、刘永奎、杨翠喜、小兰芬、曹桂芬、黄处、朱素云、小秃红、一盏灯等。演出剧目有《春秋配》、《陈宫计》、《杨家将》、《赠珠》、《遗翠花》、《铁笼山》、《四杰村》等。为"梆簧两下锅"戏班。

鸣凤班 清光绪二十九年（1903），日租界天仙茶园（下天仙）经理赵广顺及弟赵广义主持组成。成员时有变换，但均有名角参加。演出为"梆簧两下锅"。恩晓峰、曹桂芬、小兰英、杜云卿、黄处、程永龙、薛凤池、元元红、刘永奎、小孟七、小杨猴（杨小楼）、尚和玉、李吉瑞、张黑、老乡亲（孙菊仙）、龚处（龚云甫）、刘喜奎、王克琴、小香水、汪笑侬、高福安、小达子（李桂春）、还阳草（杨韵谱）等均曾搭此班演出。后期偶署"京都鸣凤班"名称。此班为清末民初天津的名班，约于民国四年（1915）解体。小杨猴曾于此班与尚和玉合演《长坂坡·汉津口》，与老乡亲合演《铁笼山》。余三胜曾于此班演出《大报仇》、《打鱼杀家》。

民国四年又有"鸣凤班"在南市广和楼演出，演员有小子云、小子和、牡丹花、金月梅、双处等。

小桃红班 约成立于清光绪三十年（1904）前后。系以河北梆子旦脚演员小桃红为主演的戏班，除演出外兼带课徒。光绪三十二年（1906）在南市广和楼演出时，荀慧荣、荀慧生兄弟以大洋五十元身价被卖给该班为徒。次年，慧荣因不堪虐待逃走；慧生则被花旦演员庞启发赎出收为手把徒弟，脱离该班。该班约于清末民初解体。

宝来坤班 约于清光绪三十年（1904）或此前成班。演员基本为女性。班主不详。演员先后有小兰英、小桂英、小翠、杜云红、王宝山、玻璃翠、润春来、宁小楼、小春来、十三旦、尹鸿兰、尹桂凤、九盏灯、小吉翠、尹桂亭、小桃红等。该班在天津时间较长，先后演出于聚兴、大观、升平等茶园。除演出传统的河北梆子、京剧剧目外，还演出时装新戏。民国元年（1912）时，每场大轴多为"改良新戏"，如《查潘斗胜》、《汕坛计》、《卖油郎独占花魁》、《黑籍冤魂》、《苏州奇闻》、《杨乃武》等。

吉升班 清宣统二年（1910），奥租界天仙茶园邀元元红、李吉瑞合作组成。其他搭班演员有高福安、刘鸿升、尚和玉、小香水、金少娥、张黑、韩长宝、小王桂官、苗素珍、九阵风等。后元元红因案羁官离去。其后两三年间，该班仍继续演出。

庆春班　约于民国元年(1912)，奥租界通乐茶园邀角组成。“梆簧两下锅”戏班。搭班演唱的有汪笑侬、元元红、梁俊圃、韩长宝、苗素珍、金少娥、倪占奎等。剧目有《哭祖庙》、《空城计》、《四郎探母》、《铁笼山》、《汴梁图》等。

凤名班　清末成班。成班人不详。宣统元年(1909)演出于鼓楼北元升茶园。搭班演员有小荣福、金香翠、李寿山、狗肉红、驴肉红等。演唱梆子。剧目有《卖油郎独占花魁》、《九义十八侠》等。1913年演出于侯家后协盛茶园。搭班演员有刘喜奎、还阳草、八岁红、金少娥、小金仙、白玉崑等。演出梆子和京剧。刘喜奎、还阳草擅演新剧《宦海潮》、《黑籍冤魂》，颇受欢迎。

长胜和班　约于民国七年(1918)，奥租界全利茶园邀角组成。“梆簧两下锅”戏班。搭班演员多为名角，有元元红、金月梅、时慧宝、金翠娥、金凤娥、金玉娥、陈鸣山、小荣福、何翠宝、牡丹花、秃亮红、十三红等。剧目有《玉虎神坠》、《托兆碰碑》、《打鱼杀家》、《回荆州》、《大溪皇庄》、《老少换》等。

连凤班　民国初年，赵广顺、赵广义邀角组成。演出于日租界天仙茶园。京梆兼演。搭班演员有李吉瑞、刘永奎、薛凤池、姜妙香、小小朵(杨宝忠)、张黑、小子云、小子和、小秃红等。李吉瑞主演的《独木关》自成格局，风靡一时。小小朵主演的《斩黄袍》、姜妙香以旦脚应工主演的《宇宙锋》以及张黑主演的时装新戏《烟鬼叹》，均受欢迎。有时与春台班在天仙茶园同台演出。广告或戏报合署“春台班·连凤班”。

民国八年(1919)，赵氏兄弟又组连凤社，邀盖叫天、元元红、刘喜奎、小香水、苏廷奎、杨小楼、吕月樵、薛凤池、刘永奎、王桂卿、七岁红、孙桂秋、李兰亭、冯子和等演出。剧目有《武松杀嫂》、《翠屏山》、《四郎探母》、《冀州城》、《阴阳河》、《佳期拷红》、《铁公鸡》及时装新戏《新茶花》等。该班主要演员时有更换，且间有“京角”参加，故于社名前冠以“京都”字样以示标榜。

鸿庆班　民国初年成班。班主不详。演员多为京剧、梆子名角。在天津演出时间较久。民国二年(1913)至民国四年，先后在奥租界天仙舞台和南市丹桂茶园演出。搭班演唱的先后有杨瑞亭、元元红、金月梅、尚和玉、时慧宝、刘永奎、瑞德宝、金钢钻、喜彩凤、何达子、小桃、冯黑灯、一杆旗等。民国七年，该班在日租界大新舞台演出时，搭班的有王又宸、元元红、小香水、沈华轩、刘荣萱等。民国九年在南市大舞台演出时，搭班的有韩世昌、金月梅、高觉民、七岁红、小马五等。以昆、京、梆同演的“风搅雪”形式演出。

凤鸣班　民国元年(1912)成立于天津。演唱“蹦蹦”戏(落子)。成班人为主要演员孙凤鸣、孙凤岗、孙凤龄、孙凤利兄弟，成员有三十多人。该班在天津期间，曾收李金顺、花莲舫、小桂花、白玉霜等为徒。此班于民国十二年去东北。后改为岐山戏社。

双和班　约于宣统二年(1910)，奥租界同乐茶园邀集金翠娥、金玉娥、金凤娥三姐妹及玻璃翠、杨文奎、小翠喜、小桂元等组成。为“梆簧两下锅”戏班。演出剧目有《万花船》、《卖油郎独占花魁》、《凤仪亭》、《三世姻缘》、《青州府》(戏中串演戏法、时调、大鼓）等。金氏姐妹擅演本戏，有《红书剑》、《梅玉配》等。演出添有简单布景。该班为时较短即报散。

文明正一社　民国初年成班。成班人不详。民国五年（1916）在大舞台演出。搭班演员有林颦卿、李吉瑞、杨瑞亭、尚和玉、薛凤池、程永龙等。演出剧目有《独木关》、《收马超》、《英雄义》、《审李七》、《翠屏山》、《罗四虎》、《嘉兴府》等，以及新本戏《大男》、《万里长城》、《花木兰替父从征》等。民国六年在升平舞台演出时，搭班演员有陈德霖、小小余三胜、薛凤池、诸如香、麒麟童等。

广和班　民国四年(1915)，广和楼戏园邀角组成。“梆簧两下锅”戏班。演员有林颦卿、李桂芬、小荣福、小奎英、马子云。其后，老乡亲、盖春来、刘永奎、黄处、尤翠芬、王金元等也曾搭此班演出。演出剧目有《新茶花》、《奇冤狱》、《四郎探母》、《血手印》、《大拾万金》、《空城计》、《火烧葫芦峪》、《长坂坡》、《拜寿算粮》等。该班存在约一年多。

高家班　约于民国六年（1917)，南市第一台戏园组成了以高福安一家为主要成员的临时班社，习称高家班。其他演员有竹翠茹、小菊处、小桃、小满堂、苏廷奎等。兼演河北梆子与京剧。多演连台本戏。

三崇庆班　河北省饶阳县迁民庄人常相庭及兄常蔼庭，于清光绪年间在家乡创办崇庆班，教授河北梆子及京剧。头科称大崇庆，二科称二崇庆。经常演出于天津、北京及冀中、冀南各县。民国四年(1915)，常在家又办第三科，称三崇庆。民国五年，第三科在外演出时遇水患，遂到天津，演出于北天桂、西天仙等茶园。民国八年被蛰居在津的前吉林督军孟恩远看中，班主将全班师生赠孟。孟又重新组班，扩充实力，仍称“三崇庆”，班址设在天津北营门。李崇阳(评剧演员李忆兰之父)、单贵良（鼓师）均出自此科班。

警钟社　文明戏班社。成立于民国九年（1920)。组班人兼主演为朱侠影。初名警世社。民国十二年因评剧戏班“警世社”头班进津演出，故易名警钟社。主要成员有朱侠影及其弟子马福田、陈录田、靳喜田、杨蕴田(筱侠影）等。警钟社所演剧目来源于朱侠影自编及移植南开学校新剧团剧目和移用其他剧种的本子。其中《玻璃恨》、《戒毒大观》影响较大。朱侠影先后编剧二十多个，多为寓庄于谐的讽刺剧和滑稽剧。有的在嬉笑怒骂之中鞭挞丑恶，有其独到之处；有的则是插科打诨，内容不甚健康。警钟社的剧目多为“跑梁子”的幕表戏，白口是活词，唱词和“贯口活”则为定词。朱等多擅于即兴发挥，逐渐形成一种特色。时人有称警钟社所演为“北派文明戏”，以别于接近话剧表演风格的正轨社所演的所谓“南派文明戏”。警钟社曾多次去北京、山东及沪、宁演出。民国二十二

年朱侠影病逝，警钟社解散。

玉记正一社 约于民国十一年（1922），日租界天仙大舞台邀角组成。先后搭班演员有刘喜奎、杨瑞亭、薛凤池、尚和玉、刘永奎、凌仙、小三元、瑞玉峰、林颦卿、盖叫天、牡丹花、驴肉红、瑞德宝等。京剧、梆子同演。剧目有《杜十娘》、《泥马渡康王》、《万里长城》、《红梅阁》、《恶虎村》、《桑园寄子》、《华容道》、《百花点将》、《花田错》、《铁公鸡》等。

警世戏社三班 评剧班社。民国十二年（1923）成立于天津。成班人王凤亭。主要演员先为男旦王庆昌（艺名盖五珠）等。后来转由女伶黄翠仙、花小仙、何翠仙、花云舫等主演。该班在天津及东北各地演出。剧目有《小姑贤》、《三节烈》、《王少安赶船》、《全德报》、《珍珠衫》等。该班于民国二十年（1931）“九一八”事变时解散。

金花玉班 评剧班社。约成立于民国十三年（1924）。成班人谢文玉。主要演员有李金顺（谢之义女）、花莲舫。班名系从三人名字中各取一字而成。其他演员有赵月楼、刘翠霞等。轮换演出于聚华戏园及天福舞台等处。民国十五年花莲舫离社，李金顺携该班演出于天祥商场内小广寒戏院。擅演剧目有《王少安赶船》、《珍珠衫》、《杜十娘》等。民国十六年解体。

正轨社 文明戏班社。成立于民国十五年（1926）。挑班人王慧影。主要演员有王慧影、英雪艳、金痴佛、周石吟、筱侠松等。民国十三年，北京城南游艺园“新剧”演员金仿古、朱孤雁等到天津大罗天游艺园演出。无班社名称。金、朱在京受过倡导“新剧”的王钟声、刘艺舟等培养，故所演文明戏虽也带文武场，但唱段很少，演员不用京白而用普通话的语言和语音，被京人称为“南派文明戏”。金、朱等来人很少，在津招收了大批演员，王慧影为其中之一。民国十五年金、朱去沪，王慧影挑班建立正轨社，演出风格一仍其旧。正轨社的剧目以“清装戏”为主。王慧影及金痴佛均能编剧，王编有《红杏出墙记》，金编有连台本戏《乾隆下江南》。正轨社所演清装戏均不戴发辫，为一特色。天津京剧票友孙金溶（原名蝶仙），二十年代末，入社演彩旦，艺名红牡丹，名颇著。筱侠影也曾于民国二十四年参加该社演出。“七七”事变前夕，正轨社报散。

敬顺社 评剧班社。民国十五年（1926）成立。社址在劝业场天乐戏院，主演为李宝珠。民国十八年，该班去北平演出，为天津评剧班社入平之最早者。民国二十年再赴北平，与芙蓉花领衔的复盛评戏社对垒，因上座不佳，不久便折回，演于谦德庄一带小戏园内。民国二十二年解散。

稽古社 京剧班社。民国十八年（1929）春节前夕，由高星樵、高渤海父子在天津劝业场内之天华景戏院成立。被邀集的演员有赵美英、梁一鸣、朱小义、张德发、娄廷玉、刘德珍、郭德奎、林曼云和陈莲舫等人；后又有雷喜福、唐韵笙、雪艳琴（黄咏霓）、孟丽君、张云溪等搭入此班。开始只演传统京剧，兼演唐韵笙自编新剧目《好鹤失政》、

《闹朝扑犬》等。民国十九年以后，高渤海聘请陈俊卿编导连台本戏《狸猫换太子》、《西游记》、《孙庞斗智》及《封神榜》等，尤以《西游记》最受欢迎，连演了二十四本，使天津彩头戏的发展达到高峰。民国三十三年稽古社解散。

山霞社　评剧班社。成立于民国二十年(1931)。刘翠霞任社长兼主演。李华山任后台管事。主要成员有桂宝芬、张月亭、陈录田、李莲舫、王玉堂及刘小楼等。该社首演于福仙茶园。由于阵容硬整，表演正派，渐而跃入各大型剧场演出，以《雪玉冰霜》、《劝爱宝》、《王少安赶船》、《三节烈》等传统戏享名；还从时装新戏及文明戏移植了《一元钱》、《空谷兰》、《莲英被害记》等剧。后更聘请编剧文东山和京剧演员刘汉江分别编排时装新戏《三女性》和彩头戏《金鱼仙子》等。民国三十年七月五日刘翠霞因病去世，山霞社随之解体。

爱莲社　评剧班社。民国二十年(1931)成立于天津。主演爱莲君。由其养父赵连琪邀集班底成班。时爱年十四岁。该班曾去烟台、威海卫及上海等地演出。除演出评剧传统剧目外，还排演过《儿比父大一岁》、《瓜田恨》、《枪毙阎瑞生》、《杨乃武与小白菜》等新戏。民国二十八年夏，爱莲君去世，该班解体。

白玉霜班　评剧班社。约组于民国二十一年(1932)。主演白玉霜(李桂珍)，班主是她的养母李卞氏。其他演员先后有安冠英、小白玉霜、喜彩凤、小月珠等，鼓师为龚万才，操琴为焦德俊和李国璋。该班经常轮流演出于津、平两地。民国二十三年因演《拿苍蝇》被迫离开北平，回津后业务也因之受挫。民国二十四年，该班赴沪与爱莲君、钰灵芝两班合演，后白又与京剧演员李如春合演《武松与潘金莲》，轰动上海。爱、钰二人先后离去。白班从京剧剧目中移植了《玉堂春》、《阎婆惜》等剧。再后，又在戏剧家洪深的提携下拍了评剧影片《海棠红》。民国二十六年，白与班底先后回津，公演于新明、北洋、新中央等戏院。经常上演的剧目有《玉堂春》、《潘金莲》、《珍珠衫》、《金凤缘》、《刘公案》、《莲花庵》及《杨乃武与小白菜》、《枪毙小桃红》等数十出。民国三十一年八月十一日白玉霜病故，该班由小白玉霜(李再雯)继任主演，易名再雯社，仍往来演出于津、平两地。代表剧目有《玉堂春》、《临江驿》、《打狗劝夫》、《劝爱宝》、《红娘》等。天津解放前夕，李携班赴北平。

中原公司大游艺场戏班　民国二十四年(1935)一月，天津中原股份有限公司在其营业大楼内开办大游艺场，由该公司游艺部副部长郑瑞阶主持，在五楼和四楼先后分别组建了京剧班和评剧班。京剧班主要演员有赵鸿林、凌湘娟、张淑娴、张淑兰、金铎声、杨博生、杨维娜、朱盛富、赵盛璧等。每天早晚两场，分演折子戏和《彭公案》、《华丽缘》、《释迦牟尼出世》等新编本戏。评剧班于九月组建。主要演员有郭砚芳、周紫霞、花碧兰、花迎春、新翠霞等，上演传统剧目。

正乐剧社　京剧班社。民国二十六年(1937)由国剧公会发起组成的共和班，社

址在大舞台。梁一鸣、陈俊卿先后担任社长。下设文武管事掌管业务。另有财会人员掌管财务，除按一定比例与前台分帐和提取微量公益金上缴国剧公会外，分别给各演职员以不等的报酬。先后参加该社的演员有张淑娴、张淑兰、黄玉麟（绿牡丹）、张德发、朱小义、靳霈亭、关雁侬等数十人，演出传统戏和由陈俊卿编导的连台本戏《西游记》。民国二十九年（1940），该社与文兴社合班演出，增加了刘香玉、小春来等演员，曾演出彩头连台本戏《火烧红莲寺》。民国三十一年底该社解散。

迪音社 京剧班社。民国二十六年（1937）中秋节成立于上光明戏院。共和班性质。赵鸿林、梁一鸣任社长，姜德禄、李盛俊和三吉仙分任文武管事。主要演员有张淑娴、张淑兰、郑玉华、张海臣、陈志华、宋义增等。每天日场演传统戏，夜场演彩头本戏，如《乾坤斗法》、《火烧红莲寺》等。民国二十八年夏，天津遭受特大水灾，梁一鸣与张氏姊妹应邀赴沪搭班，该社解散。

郭砚芳班 评剧戏班。民国二十六年（1937）成立。主演郭砚芳，配角演员先后有鑫湘云、李兰舫等，曾一度与花月仙、新凤霞等合作。郭擅演花旦、小生戏，常演的剧目有《人面桃花》、《瑞云》、《唐伯虎》、《千里送京娘》、《劫玉钏》、《锁麟囊》和时装戏《魂断蓝桥》、《空谷兰》等。

公益社 京剧班社。民国二十八年（1939）成立。后易名苓剧团。社长为童汉侠，主演为其女童芷苓。先后搭入该班的有白家麟、陆凤山、盖春来、童寿苓、马祥麟、赵化南、侯永奎等。童上演了不少荀派剧目。

鲜灵霞班 评剧班社。民国三十一年（1942）成班。主演为鲜灵霞(郑淑云)，其他演员先后有刘兆祥、桂宝芬、莲小君、小砚生、张月娥等。经常上演的剧目有《井台会》、《打狗劝夫》、《雪玉冰霜》等，并排演过一些新编剧目。曾先后赴北平、山东及东北各地演出，一直延续到解放前夕。

燕林剧社 京剧班社。民国三十二年（1943）左右，燕乐戏院业主于嘉林在大舞台成班。主要演员先后有梁一鸣、仙牡丹、孙鹏志、彭英杰、小盛春、绿牡丹(黄玉麟)等。赵晓岚、云燕铭、姜铁麟、王椿柏等曾短期搭班。该班以演传统京剧为主，兼或演出彩头本戏。曾在《新洛阳桥》及《大溪皇庄》中增添什样杂耍和舞蹈表演来招徕观众。

中华茶园河北梆子社 民国三十五年（1946）七月中华茶园经理魏学瀛邀角组成。先后搭班的演员有金钢钻、银达子、葛文娟、金宝环、小翠云、柳香玉、金香水、韩俊卿、张美云、王桂如、杨紫如等。演出剧目有《金水桥》、《烧骨计》、《回荆州》、《蝴蝶杯》、《汴梁图》、《南天门》、《万里长城》、《丁香割肉》、《三娘教子》、《辛安驿》、《捡柴》等。该班集中当时梆子名角，演出颇具号召力。金钢钻在演出中猝死台上。民国三十七年十月该班解散。

正风剧社 评剧班社。成立于民国三十七年(1948)，社址在升平戏院。社长为张福堂，副社长为王玉堂。主要演员有小灵霞、刘小楼、孔广山、吴凤霞、王宝坤等。后有由东北来津的白云峰、羊兰芬等加入。不久，白被推为社长。经常上演的剧目有《貂蝉》、《打狗劝夫》、《千里送京娘》、《碧玉簪》等。该社于天津解放前夕一度停业，天津解放后又重建。

红风京剧团 私营京剧共和班。原名新艺剧社，后易名红风剧社。1949年成立。团址暨演出场所在南市大舞台。有五人组成的团委会，团长李铁英，副团长闻占萍、陆安华。下设艺术委员会、行政股、演出队和舞台美术工作队，各有专人负责。全团共有八十余人。主演有李铁英、闻占萍、袁文君等。

该团初建时为独立核算单位，按比例与前台分帐。1950年，前、后台合二而一，进行统一管理，除提留部分公益金外，全体从业人员逐日领取报酬。演员中除个别人为短期搭班主演一度拿过包银或加钱外，其余均按活路主次评分计酬，最高者一百三十分，最低者十二分，分值随演出收入多寡而升降，即“死分活值”。

该团拥有一批短打武生演员，擅演以情节取胜兼带武打的群戏，开打火炽，套路屡有翻新，间或辅以彩头，颇能吸引观众。老生演员李铁英，兼演武生、红生及黑净，戏路较宽，不仅经常主演传统剧目，而且带领全团排练演出新文艺工作者创作或改编的历史和现实题材剧目，如《九件衣》、《逼上梁山》、《官逼民反》、《三打祝家庄》、《猎虎记》、《李闯王》、《将相和》、《白毛女》、《枪毙袁文会》和《北霸天》等。1956年初，天津市人民委员会同意山西省太原市文化局要求，将此团支援该市。

共和社 京剧共和班。由解放前原中国大戏院资方雇佣的京剧班底演员于1950年自发组成。该团系主要为配合外地流动主演（或小组）演出的剧社。社址在东马路新华戏院内，有七人组成的社委会，社长为龙套头端玉昆。剧社从每场演出中提百分之五作公益金，用以购置戏装、盔头、刀枪把子及各种砌末。下余分二十个等级评分计酬。1954年独立排出《打焦赞》一剧，参加市级会演并获奖。同年9月，与外地主演小白玉艳合作，开始形成正规剧团规模。1956年8月，市文化局以该社为基本队伍，与北京宝华京剧团及部分外地主演合并组成国营天津市京剧团。

扶新京剧团 1951年组建的私营京剧团。团址在南市共和（原庆云）戏院。主要负责人先后有张铭禄、赵松樵与董景阳(小盛春)。主要演员先后有擅演文武老生兼红生的赵松樵、刘汉臣和以演猴戏见长的小盛春以及青衣华慧麟、老生杨麟芳、武生曹艺铸等。全团共一百二十余人。经常上演的剧目有《佟家坞》、《追韩信》、《路遥知马力》、《风波亭》、《逍遥津》、《走麦城》和《安天会》、《十八罗汉斗悟空》等传统戏。1956年社会主义改造高潮中，该团被收为新国营剧团。同年8月天津市京剧团建团后，该团称为天津市京剧团扶新分团。1958年10月，划归塘沽区政府领导，易名为天津市塘沽京剧

团。负责人李存体。主演除小盛春外，董文华、尚明珠亦加入该团。1959年曾编演近代历史剧目《血战大沽口》。1965年，以新编现代戏《渤海渔歌》参加华北地区京剧现代戏调演。1970年，该团部分演员被编入现代戏《海港》剧组，其他演职员或转业，或调入其他文艺团体，剧团不复存在。

建新京剧团　1951年组建的私营京剧团。团址设在滨江道新中央戏院内。负责人为杜富隆，演员近六十人。后又有刘麟童、赵松樵等加入，赵松樵任副团长。1956年社会主义改造高潮中，该团被收为新国营剧团。同年8月天津市京剧团建团后，被称为天津市京剧团建新分团，划归河北区政府领导。该团经常上演《战潼台》、《战长沙》、《古城会》、《十字坡》、《闹天宫》等传统戏。1970年，该团部分演员被编入现代戏《海港》剧组，其余人员或转业，或调至其他文艺团体，该团不复存在。

建华京剧团　1951年组建的私营京剧团。主要演员为舒昌玉。1954年女须生王则昭来津加入该团，担任主演并兼团长。1956年社会主义改造高潮中，该团被收为新国营剧团。后划归和平区政府领导，刘汉臣亦参加该团。其他演员还有王紫苓、曹艺铸、袁文君等。1960年，编演了近代戏《义和团》（一名《战落垡》）。1964年原天津市戏曲学校副校长杨荣环和长靠、短打武生张世麟，铜锤花脸朱玉良与丑脚詹世辅等调入该团，除演出传统剧目外，又排出新编剧目《农奴》与《杜鹃山》等。其时负责人为康天佐。1970年，该团部分演员被抽调编入现代戏《海港》剧组和《红灯记》剧组，其余皆被调离，该团停止活动。

天津市京剧团　国营京剧团。1956年8月，由原北京宝华京剧团、天津共和社并邀集少数外地主演合并组成。该团以演京派传统剧目为主，行当齐全，文武兼备。主要演员有杨宝森、厉慧良、张世麟、周啸天、丁至云、林玉梅、程正泰、王紫苓、李荣威等。后马少良、杨乃彭等加入。须生杨宝森，艺宗余（叔岩）派并有发展，创造出独具个性的声腔风格，唱来低回深沉、韵味醇厚，兼有鼓师杭子和与琴师杨宝忠伴奏，艺术更臻完美。他在团时间虽只二年，然其艺术对该团影响较深，一些生行演员皆以其技艺为范本，《文昭关》、《杨家将》、《空城计》与《击鼓骂曹》等剧一直为该团颇具特色的保留剧目。武生兼须生厉慧良在武戏方面成就卓著。他讲究武戏文唱，内重心理刻画，外求优美造型，讲求表演与亮相的节奏感与雕塑美。他擅演《长坂坡·汉津口》、《艳阳楼》、《铁笼山》、《挑滑车》、《一箭仇》、《钟馗嫁妹》、《闹天宫》、《盗宗卷》及改编、创作剧目《关汉卿》、《火烧望海楼》等戏，不仅人物性格鲜明，而且各具绝技。该团中青年演员得其熏陶者甚多。武生张世麟兼擅长靠短打，以脆快勇猛见长，经常演出《挑滑车》、《马超》、《武松》等戏。老生周啸天艺宗谭、马，旦脚丁至云、林玉梅、王紫苓分宗梅、程、荀派，净脚李荣威师法侯喜瑞，均有自己的剧目。另外，戏校教师杨荣环经常被邀参加演出《宇宙锋》、《昭君出塞》等戏。

该团重视创作、排演新剧目。1959年演出的近代历史剧《火烧望海楼》，1964年演出的现代戏《六号门》和1965年演出的现代戏《三条石》，分别参加了在北京举行的辛亥革命五十周年纪念演出、全国现代戏观摩演出和在太原举行的华北地区京剧现代戏调演。1979年后，又相继排演了整理剧目《宇宙锋》、《银屏公主》、《孙悟空大闹乾坤》和创作剧目现代戏《青山》、《汨罗怒潮》、古装剧《玉莲盟》等，均在市级会演中获奖。

1958、1980和1981年，该团曾先后赴朝鲜、墨西哥、巴西、阿根廷和美国、加拿大等国访问，演出了马少良、李莉等主演的《宝莲灯》、李英杰等主演的《孙悟空大闹乾坤》及其他武打（或以舞蹈为主的）折子戏。

该团始建时百余人，至1982年已增至二百多人。首任团长为杨宝森、厉慧良，副团长为丁至云、张利民、纪鹤峰。应邀赴美洲演出时，团长为谢国祥。该团编导为张文轩，编剧为陈嘉章、王文权、安平、王维忠，导演为冯荣焕，舞美设计为闻一方、王大光。

前进京剧团　1958年建团，系集体所有制演出团体。主要演员有周铁豪、齐啸云等。马派女须生李玉书于1959年加入该团。经常上演的剧目有《未央宫》、《六国封相》、《赵氏孤儿》、《大红袍》、《借东风》、《春秋笔》、《四进士》以及《红娘》、《伐子都》、《遇后龙袍》等。1962年，在津首演马派新剧《海瑞罢官》。1964年解散。

天津市京剧二团　国营京剧团。前身系1970年由塘沽、建新和建华三个京剧团部分演员合并组建的《海港》剧组。1972年11月，天津市文化局革命委员会决定改剧组为剧团，经过筹备，于1974年正式建立。共有演职员一百七十余人。负责人先后有刘德、郝秀明、孙珠。编剧为曹荆予、刘永昌，导演为管德印。主要演员有赵松樵、董文华、尚明珠等。赵松樵工文武老生，兼演红生及武净，能戏很多，《徐策跑城》、《刀劈三关》、《斩颜良》、《走麦城》等均为其拿手剧目。武生董文华以猴戏见长，曾参加影片《猴王》的拍摄。尚明珠为荀慧生弟子，经常上演荀派戏及梅派戏。1976年以后，该团除演出传统戏外，先后上演了新编剧目《三打陶三春》、《忠烈颂》、《龙山盟》、《哪吒闹海》等。其中上演的《三打陶三春》为全国首演，逾百场。以上诸剧均在市级会演中获奖。

天津市京剧三团　国营京剧团。前身系1970年组建的《红灯记》剧组。1972年11月，市文化局革命委员会决定恢复剧团建制，经过筹备，于1974年正式建团。至1981年，共有演职员一百六十余人。团长为赵风，副团长为赵立刚、王明善、张忠民、李经文。编导为赵万鹏，编剧有张步虹、张振宇等。主要演员有王则昭、赵慧秋、李经文等。该团侧重上演以唱工为主的传统剧目，如《大保国·探皇陵·二进宫》、《红鬃烈马》、《赤桑镇》等。该团重视创作、排练新剧目。自1976年至1981年，分别上演了《万水千山》、《骄杨颂》、《红灯女儿》、《鉴湖女侠》等一批新戏，其中《清明雨》、《清宫秘史》、《沉香扇》、《意中缘》等在市级会演中获奖。

复兴剧社 1949年3月成立的私营河北梆子剧团。团址在南市荣吉街大众（原丹桂）戏院。社长为王庆林（银达子）。主要演员有银达子、金宝环、宝珠钻等人。1952年，为筹备参加第一届全国戏曲观摩演出，天津市文化局抽调该团的银达子、金宝环等参加天津市秦腔实验剧团，于是又有新钢钻、二达子、金玉茹和梁蕊兰、王玉磬等补入该团担任主演。全团共有五十余人。梁蕊兰唱念兼长，《春秋配·捡柴》为其拿手剧目；1954年参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获个人表演一等奖。该团除经常上演传统戏外，也曾排演过《新天仙配》、《李牧之死》、《张如莲》、《梁山伯与祝英台》及《赵小兰》等新戏。1956年，该团改为新国营剧团，被划归南开区政府领导。“文化大革命”中被解散。

移风剧社 1949年3月成立的私营河北梆子剧团。社址在中华茶园，社长为韩俊卿。主要演员有韩俊卿、小翠云、柳香玉、梁达子、刘金秀等。全团共六十余人。因该团部分演员原系京剧演员，故曾移植上演了京剧剧目《锁麟囊》、《荒山泪》、《孔雀东南飞》、《玉堂春》等，也演过《四劝》、《刘巧儿》等新戏。1952年，韩俊卿被抽调参加天津市秦腔实验剧团，主演易为金香水等人；秦凤云、刘香玉一度短期参加演出。1953年，成立了艺术委员会。1956年该社改为新国营剧团，划归河西区政府领导。“文化大革命”中被解散。

益民剧社 1949年组建的私营河北梆子剧团。社址在南市东兴大街群英戏院内。主要演员先后有金玉茹、张美华、梁蕊兰等。经常上演的剧目有《东平府》、《蝴蝶杯》、《秦香莲》、《辕门斩子》、《大英杰烈》等。1956年改为新国营剧团，划归红桥区政府领导。“文化大革命”中被解散。

民主剧社 1952年成立的私营河北梆子剧团。社址在南市聚华戏院内。主要演员先后有梁蕊兰、小翠云、张美华等。经常上演的剧目有《春秋配》、《云罗山》、《蝴蝶杯》、《孔雀东南飞》等。1956年改为新国营剧团，团长为吴小楼。1959年，该团被输送到内蒙古呼和浩特市。

天津市河北梆子剧团 成立于1953年7月。其前身系天津市秦腔实验剧团。1952年6月，天津市文化事业管理局以复兴剧社主演为基础，又抽调了移风剧社部分主演，组成了天津市秦腔实验剧团。主要演员有韩俊卿、银达子、金宝环、王玉磬、宝珠钻等。同年10月16日，进京参加第一届全国戏曲观摩演出大会。韩俊卿主演《秦香莲》获个人表演一等奖；金宝环主演《喜荣归》获个人表演二等奖；银达子演《打金枝》获奖状。1953年7月，改为国营剧团，称天津市河北梆子剧团。团长为阎凤楼，副团长为王韧、杜义亭。剧团下设一队、二队两个演出单位。1954年，又成立了少年训练队，招收学员二十名。同年，银达子、韩俊卿、金宝环、宝珠钻、王玉磬等参加了天津市第一届戏曲观摩演出大会，演出了《三上轿》、《打金枝》、《拾玉镯》、《杀庙》等，银达子获

荣誉奖，韩俊卿、金宝环、王玉磬获个人表演一等奖，宝珠钻获个人表演二等奖。1958年7月，扩建为河北梆子剧院。

天津市河北梆子剧院　1958年7月建立。前身为天津市河北梆子剧团。首任院长为王雪波，副院长为韩俊卿、王韧、阎凤楼、银达子。下设一团、二团、小百花剧团和附属学校，人员共达八百余名。一团团长为段长福，副团长为韩瑞云；主要演员有银达子、韩俊卿、金宝环、宝珠钻、王玉磬和琴师郭小亭等。二团的主演为金月仙、刘金秀等。小百花剧团是以原市河北梆子剧团少年训练队为基础，又抽调天津市戏曲学校河北梆子科部分学生组成。团长为赵风，副团长为张继孔，主演有阎建国、刘俊英等。

剧院对河北梆子艺术做了革新改进。首先抓住剧本一环，不仅对《秦香莲》、《三上轿》、《打金枝》、《喜荣归》等一大批传统剧本做了不同程度的整理加工，剔除了糟粕，突出了精华，而且由李邦佐、冯育坤等改编和创作了《五彩轿》、《苏武》、《荀灌娘》等新编历史故事剧及《母亲》、《党的女儿》、《龙马精神》、《奇袭奶头山》等现代戏。音乐方面试验很多，乐器由原三大件增至十余件；郭小亭等谱写的新唱腔、过门和曲牌，有力地烘托了戏剧气氛并广为各地同行沿用；《苏武》中首创的〔反调二六板〕的新板式，为创编男声唱腔提供了经验。

剧院小百花剧团演员均系未毕业的学生，建国时，平均年龄十七岁。该团既是艺术教育机构，又是实验演出单位。它以继承优秀传统、不断革新创造、吸取百家之长、树立独特风格为方针，在学习和演出的同时，并向京剧、昆曲、蒲剧、晋剧、豫剧、武安落子等戏曲剧种乃至话剧、歌舞、杂技等艺术门类学习、借鉴，以丰富自己的表演手段。他们演出了大量的传统、新编和现代剧目，较有影响的有《荀灌娘》、《断桥》、《喜荣归》、《泗州城》和《江姐》、《奇袭白虎团》等。国庆十周年之际，小百花剧团赴京演出，轰动首都。随之又先后去东北、两湖及两广地区巡回演出，反应强烈。曾多次受到毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来及外国元首的接见。

1959年底，二团建制撤销，大部分人员并入一团，其余与沧州地区河北梆子剧团、天津地区河北梆子剧团合并为红鹰剧团。1961年，因行政区划变更，红鹰剧团撤销。1962年10月，小百花剧团抽调一批人员与红鹰剧团撤销后留津人员合组了青年剧团。主要演员有王伯华等。1962年该团又撤销，人员大部分调入一团。

1963年开始，古装剧目绝迹舞台，剧团业务日趋萧条。1966年，一团与小百花剧团开始合作，至1968年才正式合并，易名为天津市河北梆子剧团。人员仅剩一百多名，其余皆转业或下放。该团编演了现代戏《渡口》，并摄成影片。

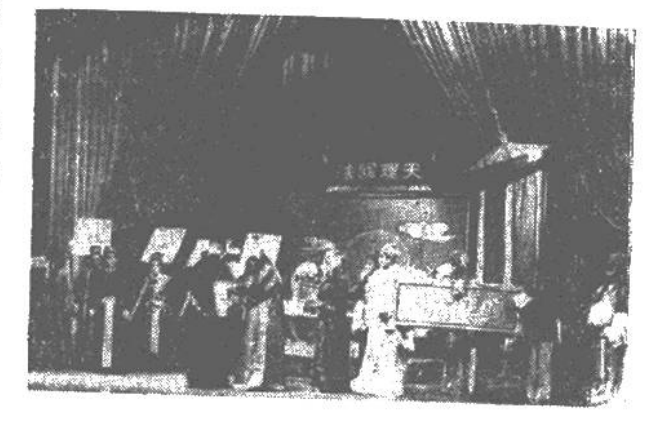
1980年3月恢复剧院建制，下设一团和百花剧团。该院编演的《绿如意》、《朝秦暮楚》、《不准出生的人》等剧目在市级会演中获奖。全院现有二百余人。

该院自建院至今，主要编剧先后有王韧、冯育坤。编导有孙岫、李邦佐、龚家宝、王庚生、李相心等。

武清县河北梆子剧团 前身是武清县戏曲学校。成立于1960年。1961年改名为武清县少年河北梆子剧团，1964年改为武清县河北梆子剧团，1969年改演京剧，1972年又恢复河北梆子演出。该团原是集体性质，1976年改为国营。首任团长张恩锡。主要演员有兰万苓、侯武、郑洪文、岳春艳等。

剧团经常演出于河北农村，并多次到市区演出。每年演出达三百场次，是一支活跃在农村的演出队伍。经常上演的剧目有《辕门斩子》、《喜荣归》、《宝莲灯》、《白蛇传》、《秦香莲》、《南北合》等。排演的现代戏《丰收之后》、《神枪姑娘》等也较有影响。《神枪姑娘》系根据当地真人真事自编自演，在1964年武清原属河北省时，曾参加廊坊地区现代戏观摩演出大会，获剧目二等奖。

天津市青年河北梆子剧团 河西区区属集体所有制剧团。该团成员系以原移风河北梆子剧团部分演员为基础，又吸收原益民河北梆子剧团部分演员及天津市戏曲学校河北梆子科部分毕业生合组而成。主要演员有高明利、张凤云等。经常上演的剧目有《卧虎令》、《朱元璋斩婿》、《血溅乌纱》、《三夫人》、《打金枝》及现代戏《合家欢》等。创作剧目有《孙悟空棒打琵琶洞》。



正风剧社 原为民国三十七年（1948）初成立的评剧共和班，同年年末因时局紧张而中止演出。1949年3月恢复，重建为集体所有制剧团。先后担任正副社长的有张福堂、王玉堂、白云峰、孙芸竹(六岁红)、孔广山等人。社址暨演出场所在升平戏院（后易名黄河剧场)。演出实行与前台按比例分账的办法，社内除提留部分基金外，采取“死分活值”办法计酬。演员先后有新翠霞、六岁红、羊兰芬、莲小君、刘小楼、白云峰、孔广山、单少峰等，共八十余人。该社除上演传统戏外，还移植和编写了许多新剧目，如《九件衣》、《河伯娶妻》、《相思树》、《四劝》和《巧儿团圆》、《祥林嫂》、《一贯道》等一百多出。曾受到中央和地方主管部门的表彰。1953年7月，天津市文化事业管理局接管了该社，改编为国营天津市评剧团。

民艺剧社 1950年组建的私营评剧团。1952年起，成为私营公助剧团。团址设在新华北路小剧场(后更名延安影剧院)内。社长为小月樵和李文芳。主演李文芳，除演出传统剧目外，积极排练新剧目，于建国初期先后主演了《九尾狐》、《刘巧儿》、《巧玲与发祥》、《柳树井》等，均能紧密配合形势起到宣传作用。抗美援朝期间，李不仅排演了《志愿军

的未婚妻》、《金黛莱》等剧，并以义演所得支援前线。1954年天津市第一届戏曲观摩演出大会中，李文芳获个人表演一等奖。1956年社会主义改造高潮中，该团易名天津市评剧团民艺分团。1958年11月，与进步分团一起并入天津市评剧团，改建为天津市评剧院。

汉沽评剧团　1950年组建。初为私营剧团，1969年与天津市农村文工团合并，易名汉沽文工团，纳入国营。1979年汉沽文工团改为评剧演出团体，原已离团的评剧团部分人员重又归队。五十年代期间，剧团经常在天津市区及汉沽、唐山、山海关等城镇及广大农村演出，并曾到甘肃、宁夏、内蒙古等地巡回演出。经常上演的传统剧目有《秦雪梅吊孝》、《十五贯》、《虹桥赠珠》、《双玉蝉》等。现代戏有《南海长城》、《苦菜花》等。并自编自演了大型古装戏《神锏》、《蛟龙扇》以及现代戏《警钟》、《铁姑娘》等。全团演职员工共八十余人，主要演员有袁素珍等。

进步剧社　私营公助评剧团。1951年10月，由原鲜灵霞剧团和民声剧社合并组成。剧社清除了封建把头，实行了民主改革，建立了工会组织。主演鲜灵霞任社长。其他演员有袁凤霞、小桂云、王鸿瑞等共八十余人。鲜灵霞嗓音高亢，对大口落子的吐字、行腔、板槽、气口均有发挥，尤擅哀怨悲愤的抒情唱段。拿手剧目有《井台会》、《杜十娘》等。1954年天津市第一届戏曲观摩演出大会，鲜灵霞获个人表演一等奖；王鸿瑞获个人表演二等奖；郭少田获个人音乐奖。此后，该团演过《张羽煮海》、《望娘滩》等新编古装戏和《杏林记》等现代戏。1956年社会主义改造高潮中，该团易名天津市评剧团进步分团。同年，鲜灵霞随市评剧团出访朝鲜。1958年11月，该团与民艺分团一起并入天津市评剧团，改建为天津市评剧院。

艺文评剧团　1953年8月成立。系由零散评剧艺人组成的民营剧团。编剧张鹤琴，导演王守章。主要演员有筱玉芳、张艳云、张淑敏等。后小月珠也参加。该团以演现代戏为主，传统戏为辅。经常演出的剧目有《罗汉钱》、《刘巧儿》、《小女婿》、《红岩》、《南市风云》、《十五贯》、《玉堂春》、《潇湘夜雨》等。其中《红岩》一剧曾去北京巡回演出。该团于“文化大革命”中被迫解散，全体演员输送到工厂当工人。

天津市评剧团　1953年7月，天津市文化事业管理局接管了正风剧社，改建为国营天津市评剧团。编制为七十人。当时提出的建团方针是，“在保持评剧原有特点的基础上，力求反映现代生活，并逐步丰富和改造评剧音乐”。刘文卿任团长兼导演，副团长为六岁红、新翠霞。主演有新翠霞、六岁红、莲小君、羊兰芬等。先后排演了现代戏《妇女代表》和经过整理加工的传统戏《刘伶醉酒》、《王二姐思夫》、《王定保借当》及《孔雀东南飞》等；并参加了1954年天津市第一届戏曲观摩演出大会，《妇女代表》获剧本改编奖、导演奖和演出奖，《刘伶醉酒》获演出奖，新翠霞、六岁红、孔广山均获个人表演一等奖，羊兰芬获个人表演二等奖。1956年，该团与进步分团主演鲜灵霞等，赴朝鲜访

问演出。1958年，该团与进步、民艺两分团合并，组建了天津市评剧院。

联合评剧团 1956年成立。系由艺文评剧团小月珠及进步评剧社部分演员组成，称为国营天津市评剧团联合分团。1958年又改为河北区区属集体性质的评剧演出团。负责人李佩玉(小月珠)，并任主演。小月珠艺宗白派，幼年曾陪白玉霜演戏，受其熏陶；代表性剧目有《潇湘夜雨》、《王昭君》、《秋江》、《马寡妇开店》等。该团经常演出现代戏，较有影响的是《八女颂》、《三代人》、《志愿军的未婚妻》、《向秀丽》以及根据天津棉纺六厂真人真事创作的《纺织厂的春天》等。1964年7月，该团并入宝坻县评剧团。

宝坻县评剧团 1956年3月，天津新新剧社下放宝坻县，改称宝坻县评剧团。主要演员有新玉霞、爱令君、筱少芳。常演剧目有《相思树》、《火烧百凉台》、《千斤怒》、《吕蒙正赶斋》、《寸金桥》、《党的女儿》、《袁天成革命》、《高山流水》、《安平事件》等。1959年行政区划变更，原香河评剧团一百四十余人加入该团。1952年重新分县，宝坻县评剧团划归香河。1964年7月，天津市联合评剧团下放宝坻，与原剧团的部分演员组成宝坻评剧团。主演小桂云。演出剧目有《海防线上》、《双燕展翅》等。1968年剧团被强令解散，1976年成立县文工团，1978年又改称宝坻县评剧团。主要演员有张奈何、郭丽琴等。

静海县评剧团 原名天津新进剧社。主演庹玉芳。1956年7月改归静海县，称静海评剧团。主演有筱秋影、朱秋影。1964年，廊坊专署拨款四千余元，制成十辆板车，既是运输工具，又可拼成临时舞台。剧团常年巡回演出于静海及胜芳、独流、杨柳青一带农村，颇受欢迎，农民称其为“俺们的板车剧团”。1967年底该团被迫解散，演员大部转业到本县商业系统。1969年抽调原剧团四十余人，又招收农村文艺爱好者三十余人成立文艺宣传队，学演“样板戏”。1971年改为静海京剧团。1973年演出评剧《山鹰》、《向阳商店》等。1977年静海县划入天津市，该团又改为静海县评剧团，演职员恢复老传统，依旧拉着板车往返于农村。经常上演的剧目有《红娘》、《梁山伯与祝英台》、《麻疯女》、《追鱼》、《半把剪刀》、《杨三姐告状》、《白蛇传》、《卷席筒》等。



宁河县评剧团 前身系唐山艺新剧社，1950年剧社迁至芦台，当时为私营剧团。1957年宁河县人民政府派干部进团，改名为宁河县评剧团，为集体所有制。1967年“文化大革命”中被解散。1977年重新建立，吸收了一些原唐山、天津、北京等地的老艺人，剧团体制改为国营。该团演出的传统戏有《牛郎织女》、《秦香莲》、《春草闯堂》等六

十余出，保留剧目二十多个。现代戏有《小二黑结婚》、《刘巧儿》、《夺印》、《火烧望海楼》等。主要演员有王艳波、李筱舫、杨波涛等。

塘沽评剧团　1958年成立，系私营公助剧团。首任团长小砚生。主要演员有董桂珠、小佩茹等。该团演出传统剧目有《李天保吊孝》、《花为媒》等，并整理演出过西路评剧《顶锅》，有较大影响。现代剧目有《甩辫子的姑娘》、《向秀丽》、《节振国》、《野火春风斗古城》等。1970年该团解散。

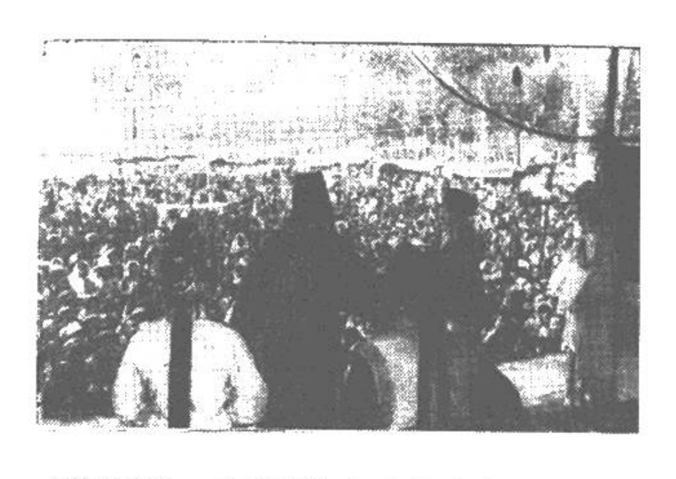
天津市评剧院　1958年11月建立的国营剧院，由原天津市评剧团与进步、民艺两分团合并组成。下设一团、二团与青年剧团。一团以演传统戏和新编古装戏为主；二团以演现代戏为主；青年剧团边学边演，古装戏、现代戏二者相兼。另附一少年训练队。全院共二百余人。院长刘文卿，副院长鲜灵霞、孙芸竹、张全和、郭祝山。一团团长王道深，副团长冯献忠；二团团长李奇文；青年团团长齐洁华。主要演员有鲜灵霞、新翠霞、六岁红、莲小君、李文芳、筱玉芳、羊兰芬、小花玉兰、小鲜灵霞、王鸿瑞、单少峰等。编导有刘文卿、杨紫江、白云峰等，编剧有李汉云、赵颖、赵德明，导演有吴传海、李奇文，舞美设计为方孝平，音乐设计有张学明、孙伟，鼓师张福堂，琴师郭少田。

该院"文化大革命"前上演了《杜十娘》、《井台会》、《回杯记》、《珍珠衫》、《相思树》、《画皮》等古装戏和《刘胡兰》、《渤海怒涛》、《鸿顺里》、《张士珍》、《雷锋》、《焦裕禄》、《刘文学》、《李双双》等现代戏共数百出。鲜灵霞主演的《包公三勘蝴蝶梦》一剧，于1959年由长春电影制片厂拍成影片，《张士珍》曾赴北京演出。二团因积极上演现代戏，曾获河北省（时天津为省会）先进集体称号。

"文化大革命"中，该院被撤销剧院建制，缩编为天津市评剧团，移植演出过现代戏《沙家浜》。1980年9月，恢复剧院建制，下设一团、二团和舞台美术工作室。除少部分老演员参加演出外，主要由中、青年演员充任主力，较有影响的剧目有《拜月记》、《包公三勘蝴蝶梦》、《杜十娘》、《花木兰》、《费姐儿》等。1979年至1980年，《包公三勘蝴蝶梦》与新编剧目《包贵查街》、《鸳鸯被》及现代戏《她回来了》、《闺女大了》在天津市戏剧会演中获奖。

火花评剧团　前身为河北省天津专区评剧团。1958年天津划归河北省后，该团改属天津，易名火花评剧团。团长王素秋。主要演员有王素秋、王丽君等。王素秋擅演花旦，以《红楼梦》、《三看御妹》、《碧玉簪》等戏见长。该团不仅上演传统戏，还长期坚持演出现代戏，曾先后排演过《夺印》、《白洋淀的春天》、《王培珍》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》、《红旗谱》及其他大量剧目。由于坚持演出现代剧目，曾受到奖励和表扬。1964年，剧团又恢复为天津专区评剧团。

蓟县评剧团　前身系1968年11月组建的文艺宣传队，1980年4月，改称蓟县评



剧团，为全民所有制。团长高达银，主要演员有易春英等，全团共七十余人。该团坚持立足本县面向农村的宗旨，常年在农村巡回演出，年平均达三百三十场以上，不仅活跃了农村文化生活，而且保证了剧团的经济收入。为此，曾受到天津市文化局的表彰，并给予物质奖励。该团经常上演的剧目有传统戏《秦香莲》、《花木兰》、《牧羊圈》、《回杯记》和现代戏《小女婿》、《祥林嫂》、《这样的女人》等。（图为剧团在农村演出）

天津市越剧团　1953年成立。前身为1950年3月来津的上海联合女子越剧团。1956年，转为国营剧团，主要演员有裘爱花、筱少卿、邢湘麟等。1958年增加了陈佩君等。1961年招收部分学员。至1964年，全团共一百五十余人。

该团将越剧南花北移，很快在天津扎下了根。不仅经常上演传统剧目，而且还创作演出了《小喜子》、《鸿顺里》、《菊花石》等现代剧目。1954年以《梁山伯与祝英台》参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获演出奖；主演裘爱花、筱少卿分获个人表演一等奖；邢湘麟获个人表演二等奖。1959年排演了新编历史故事剧《文成公主》，并作为向国庆十周年献礼剧目赴京演出。1961年，创作演出的神话剧《云中落绣鞋》，由长春电影制片厂拍成影片，发行国内外，尤受华侨喜爱。1969年2月，该团被强令撤销。1979年恢复建制。先后担任领导职务的有赵风、齐宝瑞、筱少卿、马格里等。编剧有弘英、张步虹、孙靖一，导演有林健，舞美设计为张子和。

互助北方越剧团　1954年底正式建团。隶属于河西区政府，属区级集体所有制剧团。团长为贾松涛，编剧有赵英华，主要演员有张虹、张英杰、石芳等。该团所演剧目以越剧传统剧目和新编历史故事剧目为主。1958年开始演出一些现代戏。1964年自编中型现代剧目《红旗商店》，参加了市现代戏会演，获优秀演出奖；剧中用了越剧久已不用的老曲牌“三番十二郎”。1968年停止演出活动，1970年2月被解散。



天津市豫剧团　国营剧团。1960年4月建立。前身是河北省邯郸市豫剧院一团。主要演员有宋慧玲、董玉兰等。1962年调入陈素真、赵玉麟，全团艺术水平明显提高。陈素真演出的拿手剧目各具特色：《大祭桩》唱腔声自情出，代

表着祥符调的风格；《宇宙锋》、《梵王宫》中，不仅表情细腻，形象生动，而且具有高难的水袖功或辫子功。她曾率领该团到河北、河南、湖北、陕西、甘肃与内蒙古等省、自治区巡回公演，使该团成了具有全国影响的豫剧团。1969年2月，该团被强令解散。团长为杜德秋，副团长为胡国华、赵鑫亭。（图为陈素真演出《宇宙锋》剧照）

其他主要班社略表

名　　称	剧　种	成立年代	班社地址	备　　注
同盛和班	河北梆子	清末	宝坻县大官屯	经常在天津演出
公顺和班	同上	同上	宝坻县城关	同上
祥顺和班	同上	同上	宝坻县	同上
双盛和班	京梆兼演	同上	天津	长期在升平茶园演出。演员有刘荣萱、时慧宝、小桃、花中秀、李吉瑞、苏廷奎、小蕙芬等
忠和班	同上	同上	同上	曾在奥租界天仙茶园演出。演员有刘永奎、麒麟童、苏廷奎、吕月樵、何月山、金月梅、郭小福等
会元班	河北梆子	同上	同上	曾在万福茶园演出。演员有孙培亭、金月梅、赵紫云等
刘玉岐班	同上	同上	同上	银达子于清光绪三十二年(1907)入班学艺
庆吉利班	京梆兼演	约民国二年(1913)	同上	曾在大观茶园演出。演员有崔玉明、花中秀、窦万昌、小马五等
荣凤班	同上	约民国四年	同上	曾在大观凤舞台演出。演员有应宝莲、程永龙、云中凤、八岁红、小活猴等
双义社	同上	同上	同上	在日租界天仙大舞台演出。演员有林颦卿、瑞德宝、刘永奎、高庆奎、慈瑞泉、朱素云、金凤仙、驴肉红等

（续表一）

名　称	剧　种	成立年代	班社地址	备　注
同义社	京梆兼演	约民国五年	天津	在中舞台演出。演员有尚和玉、薛凤池、小小余三胜、陈德霖、刘喜奎、王桂卿、小秃红等
郝老成班	河北梆子	约民国十八年	宝坻县	韩俊卿曾在此班演出
天一心剧社	京梆兼演	约民国十九年	天津	在张园游艺场演出。演员有鲜灵芝、鲜牡丹、赵月华等。曾演出时装戏《果报录》、《幽兰女士》、《遇仇记》等
花玉兰班	评剧	约民国二十三年	同上	演员有花玉兰、花迎春、锦牡丹、郭砚芳等
筱俊亭班	同上	约民国二十六年	同上	演员有筱俊亭等
吉祥社	河北梆子	民国二十八年	同上	在国民戏院演出。演员有王金城、梁蕊兰、小莲芬等
移风京剧社	京剧	同上	同上	天祥市场大观园业主组成的伶票合班。专业演员有张艳芬、张海臣、宋义增、韩长宝等。票友有莹云馆主、李宗义、朱宝琳等
华新评剧社	评剧	同上	同上	在大观园演出。演员有新翠霞、花翠霞、辛俊德、小五珠等
梁剧团	京剧	民国二十九年	同上	演员有梁雯娟、时慧宝、田菊林、侯永奎、金伯吟等
兴亚国剧社	同上	同上	同上	在上光明戏院演出。演员有小杨月楼、杨菊蘋、蓝月春、陆凤山等
爱令君班	评剧	同上	同上	演员有爱令君、喜彩苓等
筱玉芳班	同上	民国三十一年	同上	演员有筱玉芳、张月娥、李桂亭、小月樵、李子蔚等

（续表二）

名　　称	剧　种	成立年代	班社地址	备　　注
花迎春班	河北梆子	民国三十一年	天津	演员有花迎春、小灵霞、刘小楼等
花月仙班	同上	同上	同上	演员有花月仙、小五珠、李福安等
小月珠班	同上	同上	同上	演员有小月珠、桂宝芬等
洪德社	京剧	民国三十二年	同上	在中华茶园演出。以坤伶为主。演员有金慧秋、孟俊环、杨秀苹等
新凤霞班	评剧	同上	同上	在天宝、天乐、中华、升平等戏院演出。演员有小艳生、桂宝芬、金秀玉、刘小楼、新凤妹等
评剧改进社	同上	同上	同上	临时合作班社。在天宝戏院、上光明戏院演出。演员有筱俊亭等
金星评剧团	同上	民国三十四年	同上	演员有花碧兰、小五珠、桂宝芬、筱侠影等
李文芳班	同上	民国三十五年	同上	演员有李文芳、刘小楼等
莲小君班	同上	民国三十六年	同上	演员有莲小君等
花明仙班	同上	同上	同上	演员有花明仙、筱侠影等
吴佩霞班	同上	民国三十七年	同上	演员有吴佩霞、李桂亭等
励志社	河北梆子	同上	同上	演员有梁达子、梁蕊兰等
六岁红班	评剧	同上	同上	演员有六岁红、汪德华、鑫美艳等

1949年至1965年剧团及其变迁简况表

剧种	成立年份	剧团名称	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	变迁情况
京剧	1949	红风（新艺）剧社	私营共和班	李铁英、闻占萍等八十余人	传统戏外侧重演出新编剧目	1956年初支援山西省太原市建国营剧团
	1950	共和社	同上	班底团。共六十余人，端玉昆负责	配合外地来津演出，以演传统戏为主	1956年与宝华社合组国营天津市京剧团
	1951	扶新剧社	私营	小盛春、刘汉臣等百余人	擅演海派老生及猴戏	1956年改新国营团，1958年改为塘沽区京剧团
	同上	建新剧社	同上	赵松樵、刘龄童等六十余人	演传统戏及猴戏	1956年改新国营团，并划归河北区政府领导
	同上	建华剧社	同上	舒昌玉、王则昭等六十余人	以演传统唱工戏为主	1956年改新国营团，划归和平区。杨荣环、张世麟、朱玉良、詹世辅于1964年相继调入该团
	同上	革新剧社	同上	许高扬、松志友等六十余人	演传统戏	1956年划归南开区政府领导
	1958	前进京剧团	集体	李玉书、周铁豪、齐啸云等百余人	演马派老生戏，曾演《海瑞罢官》	属河东区领导，1964年解散
河北梆子	1949	复兴剧社	私营	银达子、金宝环、宝珠钻等五十余人	演传统戏	1951年，云香剧社解体 1952年6月，市文化局以复兴剧社为基础，另抽移风剧社部分主演组成天津市秦腔实验剧团。次年，改建为国营天津市河北梆子剧团。1958年扩建为天津市河北梆子剧院
	同上	移风剧社	同上	韩俊卿、柳香玉等五十余人	同上	
	同上	益民剧社	同上	金玉茹、张宴清等六十余人	同上	
	1950	云香剧社	同上	云笑天、刘香玉等	同上	

（续表一）

剧种	成立年份	剧团名称	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	变迁情况
河北梆子	1952	民主剧社	私营	张美华、梁蕊兰等六十余人	演传统戏	1956年，复兴、移风、益民三团各归南开、河西及红桥区所属；1959年，民主剧社支援内蒙古
	1961	武清县小小百花剧团	集体	侯武、周玉来等	演传统戏、现代戏	1964年改称武清县河北梆子剧团
评剧	1948	正风剧社	私营共和班	新翠霞、六岁红、莲小君、白云峰等八十余人	演出新编古装戏及现代戏	1953年，正风剧社改为国营天津市评剧团。1956年，民益、进步两剧社均改为新国营剧团。1958年11月，三单位合并建成天津市评剧院
	1950	民益剧社	私营公助	李文芳、小月樵等共七十余人	擅演新编现代戏	
	1951	进步剧社	同上	鲜灵霞、袁凤霞、王鸿瑞等八十余人	擅演传统唱工戏	
	1950	大众剧社	私营	花迎春、王律痕等五十余人	演传统戏、现代戏	1954年解散
	同上	进化剧社	同上	郭砚芳、刘小楼、李子蔚等	演传统戏	1951年，主要演员分别到外地演出，该社解体
	同上	汉沽评剧团	同上	袁素珍等	演传统戏、现代戏	
	1951	捷化评剧团	同上	义侠君、王世影等六十余人	同上	1960年支援河南省郑州市建团
	同上	努力剧社	同上	邵静娴、王凤山等四十余人	同上	1955年支援山东省聊城地区
	同上	勇风剧社	同上	小淑琴、李兰舫等六十余人	同上	1956年支援河北省青县
	同上	民声剧社	同上	林向鸿等五十余人	同上	1956年支援天津专署
	同上	前进剧社	同上	花月仙、王素秋、李福安等七十余人	演传统戏	1953年解体

(续表二)

剧种	成立年份	剧团名称	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	变迁情况
评剧	1951	新进剧社	私营	李宝顺、小秋影等四十余人	演传统戏、现代戏	1956年支援静海县建团
	同上	新华剧社	同上	小桂芳、马玉珍等五十余人	同上	1956年划归河东区政府领导
	1952	艺文评剧团	同上	小月珠、张艳云、张淑敏等六十余人	同上	1956年小月珠离开剧团
	同上	进化剧社	同上	庹玉芳等五十余人	同上	1956年改新国营团，改称进化分团
	同上	新新剧社	同上	义侠君、王美云等四十余人	同上	1956年支援宝坻县建团
	1957	宁河县评剧团	集体	王艳波等	同上	
	1958	塘沽区评剧团	同上	小砚生、董桂珠等	同上	
	1959	火花评剧团	同上	王素秋等	同上	后去天津专区
越剧	1950	上海联合女子越剧团	私营公助	裘爱花、筱少卿、邢湘麟等百余人	演传统戏	1956年改为国营天津市越剧团
豫剧	1960	天津市豫剧团	国营	陈素真、宋慧玲、董玉兰等	演传统戏	
北方越剧	1954	互助北方越剧团	私营	贾松涛、张虹、张英杰、石芳等	移植越剧，编演新戏	1970年2月解散
	同上	群星北方越剧团	同上	唐素云、张韵宏等	同上	1964年12月解散
	同上	红云北方越剧团	同上	马香云、王锦芷等	同上	1965年1月解散
	1956	红艺北方越剧团	同上	甘春丽、刘子娟等	同上	1964年底解散

1966年至1982年剧团简况表

剧种	剧团名称	变迁情况
京剧	天津市京剧团	保留
	塘沽京剧团	1970年，部分演员被抽调组建《海港》剧组，1974年改为天津市京剧二团；另一部分演员被抽调组建《红灯记》剧组，1974年改为天津市京剧三团
	建新京剧团	
	建华京剧团	
河北梆子	天津市河北梆子剧院	1968年缩编为天津市河北梆子剧团。1980年3月恢复原建制
	移风河北梆子剧团	1968年被强令撤销。1981年重建天津市青年河北梆子剧团（属河西区）
	复兴河北梆子剧团	1968年被强令撤销
	益民河北梆子剧团	1966年被强令撤销
	武清县河北梆子剧团	保留（1969—1972年一度改演京剧）
评剧	天津市评剧院	1968年缩编为天津市评剧团。1980年9月恢复原建制
	汉沽区评剧团	1968年被强令撤销。1979年重建汉沽区文工团（演评剧）
	新华评剧团	1968年被强令撤销
	艺文评剧团	同上
	塘沽区评剧团	同上
	静海县评剧团	1967年被强令撤销。1977年恢复
	宁河县评剧团	同上
	宝坻县评剧团	1971年被强令撤销。1976年恢复
	蓟县评剧团	1978年新建
越剧	天津市越剧团	1969年2月被强令撤销。1979年恢复
豫剧	天津市豫剧团	1969年2月被强令撤销
北方越剧	互助北方越剧团	1970年解散

票房与业余剧团

票房是业余戏曲爱好者的组织。天津的票房历史较久。远在清道光年间，即出现了名为“群雅集”的票房组织。“同光伶人十三绝”中的名丑刘赶三，早年曾在此票房学戏，后弃商业伶，开天津票友“下海”之先声。

清末至民国初，随着京剧艺术的繁荣，天津票房大批出现，许多知名的票友，如王君直、窦砚峰、李采繁、王庾生、韩慎先(夏山楼主)、朱作舟、刘叔度、王颂臣、王竹生、吴颂平等人，活动于票房之中。他们当中有不少人能诗善画，对戏词、音韵多有研究，特别是对京剧的流派有较深的认识。谭鑫培故后，戏界伶人探求谭派真谛，多向王君直、王庾生、韩慎先求教。天津的票房和票友，承袭了谭(鑫培)、汪(桂芬)、孙（菊仙)、杨（小楼）等人的部分技艺，对于保存、发扬京剧优秀传统艺术，起到了重要作用。

天津票界极盛时期，为民国初年至三十年代中叶。此时，规模较大、演出水平较高、维持时间较久的票房，不下十多处；有一定水平且可列举的则不下七十余处。至于私人宅院、机关业余或临时集会清唱消遣的，更难以计数。参加票房活动的人员——票友，包括各阶层人士，其中既有清朝遗老、退隐政客、军阀后裔，也有绅商富贾、中小官吏、高级职员。这些人中的富有者，专聘教师，自制行头，每逢彩排演出，常邀名伶为之配戏，包票请客，一掷千金，所谓“耗财买脸”。这类票友属少数，大部分票友是教职员工、自由职业者、手工业者、小商小贩以及产业工人。

票友的爱好不尽相同，一般除习生、旦、净、丑诸行当，并分学文戏、武戏之外，有人专喜演里子、配角；有人专爱跳加官，甚至自备能变幻颜色的加官蟒；有人习文场(拉胡琴、二胡，弹月琴、南弦子)；有人喜武场(打单皮鼓、锣、钹、小锣)；还有人偏爱被视为畏途的唢呐、海笛、昆笛；更有的人不演戏专喜检场、打台帘及在后台照料演出。

天津著名的票房和票友，热心社会公益，每值赈灾义演，大多争先恐后，全力以赴。他们不计名次、牌位、戏码，争演拿手杰作。票房虽以娱乐为目的，但绝大多数票友都有正义感、爱国心。民国二十年（1931）“九一八”事变，日军侵占我国东北，激起天津票界义愤，著名的票房永兴国剧社，经全体社员议决，停锣一年，以示抗议；有的票友

在演跳加官时，展图现出“还我河山”字样。

一些著名票友的精湛技艺，受到内外行的称赞，许多著名演员曾向他们问艺。如余叔岩、言菊朋，均曾求教于王君直、窦砚峰。王庾生曾收徐东明、章遏云、吴铁庵、杨菊芬、孟小冬、小小曹宝义(曹艺斌)、李宗义为弟子；杨宝森、奚啸伯、关正明均向其问艺。韩慎先一生录制唱片二十多张，流行全国。王颂臣曾被聘为北京国剧传习所名誉导师。李克昌、崔熹云、陈大濩、童芷苓、丁至云、纪英甫(玉良)、王清尘等，“下海”后成为著名演员。至于精习文武场面的票友（尤其是琴师、鼓师）“下海”者更多。由业余步入专业，到各省、市京剧团担任编剧、导演者，亦为数不少。

天津的票房，除大量的普遍习学京剧者外，尚有同类性质的专门研习昆曲的名为曲社或曲会的业余群众组织。一些文人雅士，名流仕女及其他昆曲爱好者，经常聚集一起，拍曲习唱，互相切磋，延师指导，谋求深造。他们除清唱外，间或粉墨登场。天津的曲社，从它出现之始，即得到津门耆宿严范孙等人的关怀，和北南两地曲坛老艺人的指教。曲社活动的内容和形式，也相当丰富和活跃，习唱排演，行当齐全，场面皆备。凡一般昆曲班社经常演出的单折，他们也能登台露演，而且有些人的艺术造诣较深，颇得社会人士的好评。曲社出现约在民国初年，其有名籍可考者，最早当首推民国二年由曲家王季烈创办的景璟社。三十年代末、四十年代初，一江风曲社(北昆)、辛巳曲会（南昆)、开滦曲会（南昆）鼎足而立，形成天津昆曲的盛势。有些京剧票房也延师习学昆曲。及至四十年代末，昆曲业余活动逐渐冷落，乃至终止。象这样时起时伏，天津的昆曲业余活动持续了将近半个世纪。

天津曲社曾涌现出一大批如屠正初、滑铁鼎、恽兰荪、袁寒云、周铨庵、朱经畬、刘吉典、郭子云、蔡令辉等昆曲名家；曲社还曾编辑出版了《集成曲谱》、《螾庐曲谈》、《昆曲汇粹》等著作。这对继承昆曲的表演艺术、研究它的声腔音律，对保存日趋衰落的古老曲种，丰富戏曲文化遗产宝库，做出了贡献。

天津的票房由于参加者的职业及社会地位不同，其类型、性质也有所区别，概可分四类：

（一）社会组织的票房。这类票房须向官方登记。对外挂牌，公开招收会员，每月收少量会费。聘有教师，按时说戏，定日过排，定期彩排。集会时间，有的每周一至数次，有的每天均有活动。此类票房除少数以盐商、退隐官吏、士绅为主组成者外，大多数是由中小商人、自由职业者、教职员、工人及其他劳动者为主组成。绅商组织的票房，多由主要组织人捐助经费，一般房屋较大，设备整齐，甚至有的自备行头、道具。劳动人民组织的票房，全靠会员所交微薄会费维持，故房子狭小，设备简陋，有的仅备桌凳壶碗。

（二）单位附设的票房。二十至三十年代，不少机关、团体、商行等成立业余国剧

社，供职工娱乐。这类剧社条件优越，设备齐全，地势宽敞，甚至自备礼堂戏台，也有的添置全套戏箱，经常彩排，对外售票。此类票房盛行于二十年代末，大都称为“国剧社”，社员以本单位职工为主，兼收及聘请有名望的社会票友参加以壮声势。剧社用房及经费开支由单位提供，社员不必交纳会费。平时聘请著名艺人为教师，负责教戏、排戏；演出时可临时从戏班雇人配戏、跑龙套、检场。国剧社一般维持年代较久。三十年代初，曾出现十余处演出水平高、阵容硬整的国剧社，其中以北宁、开滦、永兴、海关、邮政局、中南等国剧社较著名。

（三）茶社与清音桌。茶社（茶楼）本为说评书、唱鼓词的场所。在三十年代京剧票房兴旺时期，有些茶社为迎合广大市民的爱好，曾聘请票友清唱整出戏，名曰“清音桌”。这种演唱形式很受欢迎，当时出现清音桌不下十余处。人们边喝茶边听戏，只花茶水钱。每逢名票、名伶参加清唱，往往坐无隙地。经常在清音桌活动的人，多为：(1)票友下海尚未搭上新班而暂时赋闲者，借地练嗓熟习戏词；(2)原为伶人，暂时无班可搭，生活无着，借地清唱，兼给票友说戏，找些收入补助生活；(3)欲下海的票友，有些徘徊观望，入清音桌清唱，边听观众反映，边向老艺人请教，为下海打基础；(4)刚学戏的男女青年演员，借台练戏；(5)也有不少纯为消遣的票友，他们大都偶一为之；(6)有些名伶为与票友联络感情，或被邀请参加清唱助威；(7)戏界老艺人脱离戏班生活无着，到清音桌充当班底，配角全由他们包演。这种人戏路须宽，但不必精。每场(或月)收入菲薄。他们年龄多在古稀上下，生活境况悲惨。茶社卖的茶钱，一般与清音桌分成，有的前台分六成，后台分四成，形式多样，具体条件由双方商定。

茶社的清音桌，早年要在屋子中间搭一尺多高小木台，周围有栏杆，前面放一方桌，挂大红桌围。桌上正中放“戏圭”，红黑色硬木架形象若镜框，内镶骨质乳白色小长牌，上用毛笔书写本日演出剧目。戏圭前摆设牙笏一具，这种设备与旧日戏班后台陈设相同。桌上放一笔筒，内放鼓楗子、锣锤、小锣板。桌右是武场（锣、钹、小锣）席位；桌左是文场（胡琴、二胡、月琴、南弦）席位。每值开戏，小木台上的票友都分三面围坐在长凳上。演唱时，主要脚色票友坐在台上正中，配角坐在何处均可。也有的将当日剧目及清唱票友人名，用黄纸红字(或黑字)贴在台前以资号召。

（四）私人家庭票房。二十年代中期，天津出现了一些家庭私人票房，都是比较富有人家。主人爱好京剧，又不愿参加外面社会组织的票房，经常与亲友在家集会拉唱，渐渐人多起来，就添置锣鼓，开整出戏，而逐渐形成家庭票房。这类票房必须有亲友介绍才能进入。其中有的也自聘教师，甚至自置行头，演戏自娱(见下页图)；一般演出多是以主人过戏瘾为主。这类票房大都规模不大，人数不多，维持时间较短；有的后来逐渐变成社会性质的票房。

1949年1月天津解放后，劳动人民政治翻身，生活安定，文化生活要求逐步提高。



天津各级工会、市文化宫、区文化馆、街道文化活动站、农村社队，纷纷创办业余戏曲剧团。从五十年代开始至六十年代初期，天津市工矿、企业、机关、团体、文化宫（馆站）组建的业余剧团有六百个左右，农村业余剧团有二百多个。1958年，开始“大跃进”，随之而来的是三年困难时期，业余剧团受到极大影响，不少趋向瓦解。1964年全国京剧现代戏观摩演出大会以后，更形成只有少数剧团学演小型现代戏的局面。1966年开始了“文化大革命”，业余剧团便无一幸存了。其后各种文艺宣传队应运而生，除演出“语录歌”、“语录舞”、“对口词”、“三句半”等文艺节目外，在全市每年照例举行的“职工业余文艺会演”、“农村社队戏剧调演”和“群众业余文艺会演”中，出现了学唱“革命样板戏”选段、选场的节目。1970年，很多单位重组业余剧团(或仍称文艺宣传队)，排演“革命样板戏”。1975年8月，天津市总工会、农代会、团市委、妇联、文化局五单位联合发出通知，“进一步掀起普及革命样板戏高潮”，成立了“天津市普及革命样板戏办公室”，推广宝坻县林亭口公社小靳庄大队学演“革命样板戏”的“典型经验”，把群众性业余戏曲普及活动同“工业学大庆”、“农业学大寨”及各项政治运动结合起来，在全国造成了很大的影响。1976年，粉碎了“四人帮”。1979年，中国共产党十一届三中全会以后，群众性业余戏曲活动又逐渐出现新的盛况，许多业余剧团不仅恢复了建制，而且演出频繁；不仅恢复了传统剧目的演出，而且还创作、演出了一些新编的历史题材剧目和现代题材剧目。

工矿、企业、机关、团体的业余剧团，规模不一，大体可分小、中、大三种类型。小型二、三十人，中型四、五十人，大型八十至一百多人。演出剧目少则几出、十几出，多则百余出。有的自置戏箱，无戏箱者则到戏衣店租赁。

建国前一些单位所属的国剧社如宁友国剧社、东亚毛呢厂国剧社、北洋纱厂国剧社、仁立毛纺织厂国剧社、久大碱厂国剧社、恒源纺纱厂国剧社、中原公司国剧社以及邮政局、电报局、电车公司、自来水公司、海关、银行、纺织等单位系统的国剧社，均由工会重新组织起来活动。全市经常活动的剧团中以六号门、针织厂、四新纱厂、税务局、棉纺三厂、南开大学、师范大学、棉纺五厂、手表厂、新港船厂、大沽化工厂、百货大楼、动力机械厂、纺织机械厂、天津钢厂、发电厂、塘沽盐厂、铁路文化宫、棉纺二厂等单位的业余剧团最为活跃，最有影响。

文化宫、文化馆、俱乐部、文化活动站业余剧团中，组织完善、演出水平较高者，应推第一工人文化宫京剧团、第二工人文化宫评剧团、南开文化宫河北梆子剧团、民族

文化宫京剧团、大港区文化馆京剧团、河东区文化馆京剧团、河西区文化馆评剧团、汉沽区文化馆京剧团、河北区文化馆评剧团、塘沽区文化馆河北梆子剧团、和平区工人俱乐部京剧团、河北区工人俱乐部京剧团等。

在各区街道文化活动站成立的业余剧团中，沈庄子街河北梆子剧团，蓄水池街河北梆子剧团，东楼街锦绣评剧团，桥南街评剧团与河北梆子剧团，小西关街河北梆子剧团及评剧一、二团等，经常售票演出；邵公庄街、李公楼街、中山门街、挂甲寺街、丁字沽街、先春园街、朝阳街、北塘镇等文化活动站业余剧团也很活跃。

天津四郊五县的农村业余剧团几经兴衰，如今仍存二百余个。它们不仅演出传统剧目，还自编自演大量反映现实生活的小型戏曲，参加“农民业余文艺会演”、“农村社队业余剧团戏剧调演”。宝坻县东郝各庄评剧团、蓟县翠屏山乡评剧团、静海县高官屯河北梆子剧团、宁河县岳龙乡评剧团、武清县小王古庄评剧团、东郊区欢坨京剧团、西郊区杨柳青镇京剧团、北郊区芦新河评剧团、南郊区小站镇京剧团等均曾多次获奖。

全市民间自发的群众“戏曲结社”还有：(1)旧社会延续下来的京剧票房。建国以后，这些票房的组织形式、经费来源、活动场地、活动时间、票友关系、演唱形式、内容风格均与旧时有所变化。持续时间较长的有渔阳国剧社、云吟国剧社、遥吟国剧社等。(2)新兴票房。从五十年代至八十年代，陆续出现不少新兴票房，如工联、四合一、狮友、小北宁、沙市道余派艺术研究小组等处，均吸引了不少票友。这些票房大多由几个戏曲爱好者发起，借用某一场所，大家凑集茶资、费用，拉唱消遣。他们不归某个单位，演员基本固定，一般不做演出。(3)清音桌。1960年初，在人民公园由张学铭倡议成立小型清音桌，一时吸引不少京剧爱好者。后因组织不善而停办。(4)公园剧团。最早出现的是海河公园剧团。五十年代，几个戏曲爱好者开始在海河边学拉胡琴，学唱京剧选段，引来不少同好。后来人数渐多，每日清晨，均集中在今广场附近吹弹拉唱，寒暑不辍，自称“剧团”。演唱有人主持，优先照顾上班者，其余可随意唱至中午。其中以退休老人和初学者居多，演唱水平不高。有些名票也时常往唱，清晨到河边喊嗓的专业演员，也不时参与。“文化大革命”期间，海河剧团几遭风险，数易“舞台”。戏友们虽多次被公安部门盘诘，但仍不减戏癖。演唱剧目以电台播放者为准，小心谨慎地学唱“革命样板戏”。现在，全市已有复兴公园、土山公园、人民公园、南开公园、中山公园、佟楼公园、西沽公园、金钢公园、北宁公园、尖山公园、解放南园、城里花园、王串场公园等“剧团”在活动，深受戏友及戏曲爱好者欢迎。有的还凑集资金准备茶水，资聘技艺全面、较为出色的琴师；有的戏友自备扇子、手绢、马鞭、把子等小型道具。各“剧团”活动时间不一，早晨、中午和晚上均有人拉唱。不尽兴时，还可聚集到曲友家中或至北门西、鼓楼北、李公楼、南门西、郭庄子、凤林村、本溪路等小型票房尽兴。

业余剧团一贯遵循“业余、小型、节约、多样”的原则，其组织机构与专业剧团基

本相同，演员、场面、砌末、服装、后勤均设专人负责，建制很完善。演出活动立足本系统，面向最基层，一般不作营业性演出。各剧团坚持工前班后的业余时间活动，一般每周活动二、三次；经常利用公休、周末、周日、节假日演出。遇有“任务演出”，当班的演员也可由领导批准调换班次，或临时抽调脱产。多数剧团能够坚持经常活动。其中工矿、企业、机关、团体的业余剧团，多在“职工业余文艺会演”、“群众业余文艺会演”、下乡支农、慰问伤病员、拥军优属、深入基层以及重要节日、重大庆典时演出。农村业余剧团一般多在农闲季节或春节、灯节、端午节、中秋节活动或演出，农忙季节一般不活动，不演出。

业余剧团的演员，来自许多方面，包括职工、干部、教师、医生、科技工作者、郊县农民、街道居民、学生等。业余演员中不少人都是精明强干的人材。他们当中包括生产能手、技术尖子、先进工作者、劳动模范、领导干部等。

京剧、评剧、河北梆子为天津业余剧团演出的主要剧种。天津市民五方杂处，其中不乏嗜爱豫剧、越剧、吕剧、黄梅戏、曲艺剧的观众。因此，也有演唱这些剧种的业余剧团。业余演员多喜欢摹拟各艺术流派。京剧的梅程尚荀、马谭奚杨；评剧的小白玉霜、新凤霞、筱俊亭、花淑兰；河北梆子的韩俊卿、银达子、金宝环、王玉磬，都有人潜心效仿，有的还相当出色。

业余剧团演出的剧目可分三类：一是传统剧目（包括整理改编的传统剧目），多为群众喜闻乐见的常见剧目。二是新编历史剧目（包括新编历史故事剧目），为数不多，其中有向专业剧团学习演出的剧目，也有少数自己创作的如《大战独流镇》、《大沽遗恨》等。三是现代剧目，其演出始于五十年代初，其中有根据新歌剧改编的现代戏曲，如《血泪仇》、《王秀鸾》、《九件衣》、《白毛女》、《小女婿》等；有六十年代向专业剧团学习的剧目，如《夜巡》、《千万不要忘记》、《黛诺》、《向阳商店》等；而大多则为自编自演的剧目。这些创作剧目具有短、精、快的特点，按其题材内容可以分为：配合政治运动的剧目，如《捉妖记》、《擦亮眼睛》、《新西游记》、《织女下凡》、《龙王交印》、《震天庭》、《走出了家》、《异性姐妹》、《激流勇进》等。配合各个时期中心工作的剧目，如《保卫祖国》、《接女婿》、《相亲记》、《四百两》、《执法如山》、《两包茶》等。以党史、厂史、家史为题材的剧目，如《周庆泗的遭遇》、《居福忆本》、《一件棉袄》、《生动的一课》、《卖身契》、《真假姐妹》、《最后一班车》、《三代冤仇》、《野火烧不尽》、《牢记血泪仇》等。以反映生产竞赛、技术革新、增产节约、提高质量、企业改革为内容的剧目，如《改土治碱志不移》、《战锁口》、《心愿》、《舷边浪花》、《雄心壮志》、《突飞猛进》、《自动化战歌》等。歌颂新事物、新风尚，歌颂先进人物的剧目，如《一千元》、《追亲家》、《柜台新曲》、《送芦根》、《工农一家》、《管得宽》、《报捷路上》、《青年鲁班》等。鞭笞落后、批判不正之风的剧目，如《思过》、《拒驾》、《买鱼》、《车库风波》、《红白事》、《武大郎

开店》等。根据小说、故事、连环画报、报载消息改编的剧目，如《在大陈岛上》、《老阿娘》、《激战前夜》、《海螺长鸣》、《东郭先生》、《红娥与黄羊》、《画冤缘》等。这些创作剧目有的能演出几十场、几百场，深受群众欢迎，有的剧目已被专业剧团借鉴或移植。

群雅集 京剧票房。成立于清道光年间，地址在侯家后。当时曾在此票房活动的人有张三元、孙大常、张子玖、余三胜、余四胜、常子和等。名丑刘赶三曾在此票房学戏。

雅韵国风社 京剧票房。成立于清光绪中叶，地址最初在南市清平巷，后移北门里一个独院内，二十年代中期又搬到日租界旭街三新公司新旅社。原为爱好京剧的盐商及典当行业中人消遣而设，后来变成面向社会开放的票房。此票房人材济济，对戏曲研习精深。主要人物有王君直、王颂臣、王庾生、窦砚峰、李采繁、吴颂平、吕幼才、刘紫璞、刘叔度、刘永奎(后下海)、李克昌(后下海)、陈寄豪等。胡琴有陈筱鹤、李佩卿、李钟民、张黼权、郭仲麟。陈彦衡及余叔岩均常前往走票。李佩卿给余叔岩操琴多年，便是由王君直、刘紫璞介绍搭伴合作。孙菊仙也不时前往消遣。至民国十一年（1922）十二月，雅韵国风社还在景星戏院彩唱。后因三新公司总经理吕幼才病故，王君直以案羁死南京，活动三十多年的雅韵国风社遂告解体。

竹记票房（后改群贤留韵社） 京剧票房。约在民国六年（1917）天津水灾后成立，地址在狮子林大口联昌起卸行楼上，由杨寿民、张筱珊创办。有三大间房，半间作后台，一间作前台，一间半设观众席位。杨寿民为民初天津警察厅长杨以德的本家，在海关任职；张筱珊曾在杨以德手下任督察长。自制戏箱、道具，定每周六彩排，对外售票，每票一角，经常客满。杨、张故去后，更名为群贤留韵社，由赵绍曾、张敬荪（筱珊之子）、杨荫荪主持，又聘萧盛瑞、王益友任教师负责排戏。各界票友多乐于参加，演出剧目文武昆乱竟达四、五十出之多。社员中主要人物有贾绣文、郭挹珊、杨荫荪，均唱老生；张心盘（西医）唱孙派老生；郑敬荪演武生(后下海)；赵绍曾工花脸；蒋士钤演青衣花旦；孙蝶魂（原名孙金溶）演花旦，后下海演文明戏，改名红牡丹。民国十九年迁至法租界天祥商场四楼，与雅韵国风社部分社员合组剑影铎声社，继续活动。

鹤鸣社 京剧票房。民国十八年（1929）春成立，地址在东南城角草厂庵。孙菊仙任名誉社长。票友中坚人物有刘叔度、陈湖扬、王竹生等人。孙菊仙每过排必到，说戏、打小锣、搭架子、配戏什么全来。社员多为商界、学界人物。该社自3月成立至9月底结束，仅历时半年，义务演出及彩排竟达二十余场之多。最后两场戏，是为修贡院筹款在春和戏院义演。孙邀名票王庾生、袁寒云合演《卸甲封王》、《议剑》两剧。

剑影铎声社 京剧票房。成立于民国十九年(1930)，地址在法租界天祥商场四楼。雅韵国风社与群贤留韵社解散以后，两社很多主要票友均集于此，故人才辈出，兴

旺一时。如王清尘(后下海)、陈延荪（武生)、李少白(丑)、陈大濩（后下海)，女票友张竹君、沈丽莺等，在艺术上都有一定成就。

渔阳社　京剧票房。成立于民国十九年(1930)，地址在法租界泰康商场三楼。民国二十六年六月五日改名为中国国剧社，仍在原址。社长为杨荫荪，曾聘李子玉、韩长宝、韩舒声为教师。吴振海、王希文为武场指导；庄梓良、张宝楹为文场指导。社员多为知识界、商界人士，著名者有刘伯敏、刘仲敏、刘冰心、梁溪如、赵瘦梅、卞范吾、丁至云等。每日开锣，每月必彩排，戏码硬整，轰动一时。该社共活动二十来年。

遥吟国剧社　京剧票房。成立于三十年代前后，地址在河东地道外沈庄子姚家台，占用两间门脸房。社员多是铁路运输工人、小商贩、小手工业者及其他劳动人民，是天津早期劳动人民集会的票房。社员因休假日不同，故每天都有不少人参加活动，经常开锣，该社维持年代较久，直至解放后仍继续活动。

琴声雅集社　京剧票房。民国二十三年（1934）前后由朱作舟等成立。地址在法租界德邻里。主要人物有吴颂平、薛月楼、刘髯公、孙履安、倪淑贞、郭仲麟、潘经荪等。均为天津票界知名人士。

天津业余国剧研究社　京剧票房。成立于民国二十七年（1938)，由王庾生及其弟子贾汝彤创办，地址在河东粮店后街。王庾生自任社长并教戏。每周一、三、五学戏，周日过排。王庾生亲传的弟子有李鸿宾(后改名李英斌)、刘继曾（后拜杭子和学打鼓，为荀慧生鼓师)、李寰普、汪世镇、王家林等。民国三十七年五月曾改名志同国剧研究社。

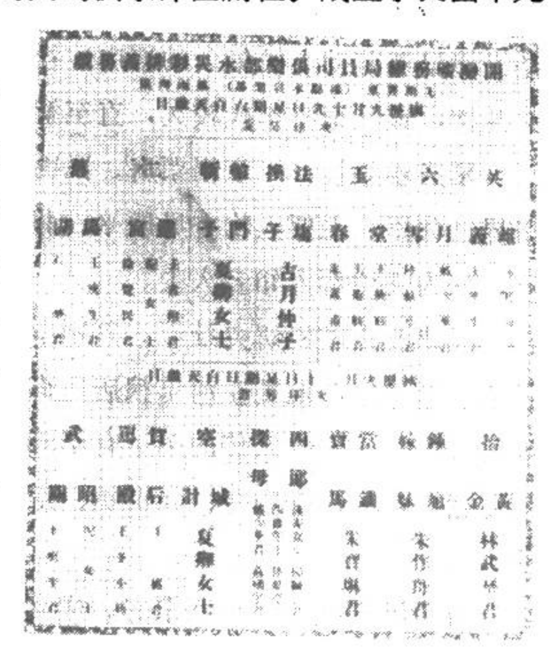
云吟国剧社　京剧票房。成立于民国三十年(1941)，原属家庭票房(周家票房)。社址最初在华中路，一年后搬至兆丰路好乐里，1953年迁至澳门路三号。主办人杨慕兰(自号近云馆主，婆家姓周）自任社长，袁文斌为副社长。艺术顾问为尚小云。津市名流、名票多去该社消遣，京津沪名伶亦常涉足，盛极一时。社员以知识界、工商界、职员、自由职业者居多。平时开锣过排，制度严格，对每期开锣的戏及演出者均有记载。1964年6月14日庆祝过排一千周纪念后，结束活动。二十余年间，该社培育了不少人材，其中赵啸岩、翟西园、齐啸云、施晓光、杜中等下海，成了专业剧团骨干。

北宁国剧社(后改宁友国剧社)　京剧票房。原名为北宁路工余俱乐部或北宁路局国剧社。成立于民国十九年(1930)。社址初在河北大经路北头择仁里的一间房子里，条件简陋，会员仅十余人。民国二十二年宁园建成，铁路局长高纪毅爱好京剧，剧社迁入宁园，大礼堂成为排练、演出活动阵地。自置全堂戏箱，条件十



分优越，津门票友多乐于参加。成立不过四、五年，便驰名京津。成立初期，社长为姜寰铸。主要社员有张孟庚、燕春鸣、杨朵珊、解宗葵、崔伴莲、李典哉、祝石甫、莫敬一、崔捷三等。天津票友薛月楼、刘叔度、朱作舟、李少庄、冯树霖等曾参与活动。北平工会票房成员纪英甫（下海后改名纪玉良）与铁路医院院长潘骏千也经常参加活动。该社经常彩排演出，戏码硬整，文武昆乱不挡。“七七”事变后，北宁国剧社解体。由祝石甫、丁思禹、李幼云、沈伯洲、邹功甫、解宗葵、竹影女士等人发起组成宁友国剧社继续活动。社长为周之祯。该社一直活动到五十年代，建国后还排演过《十五贯》等优秀剧目。

开滦国剧社　京剧票房。原名开滦矿务总局员司俱乐部国剧社。成立于民国十九年（1930）。社址在英租界开滦矿务局院内礼堂，能容五百多观众。社长王鸣山。王庚生当时在开滦当职员，任国剧社业务负责人。另外还有票友朱邵庵、王秋舫、李克昌、陈寄豪、刘紫璞、刘秉初、李子玉等。鼓师尹肇臣技艺精湛。京剧演员侯喜瑞、马连昆常驻剧社任教并配演。当时开滦新任督办周大文嗜戏，因而大力支持，购置全堂戏箱，每周六彩排，对外售票。经常演出许多大型和难度较大的剧目。“七七”事变后，因许多主要人物离散，演出水平不如以前。



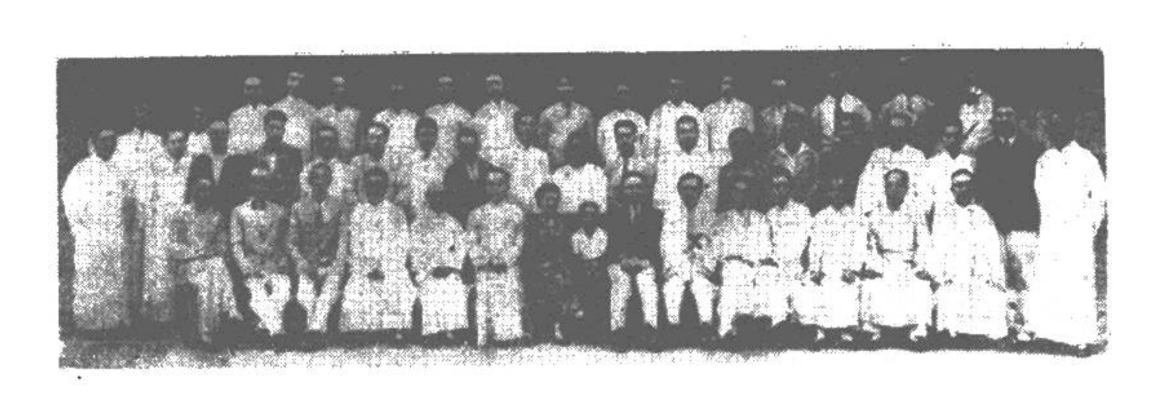
永兴国剧社　京剧票房。原为永兴洋行（法商）为华人设立的俱乐部，创办人叶庸方（永兴洋行买办叶星海之子）、吴渭滨（永兴洋行会计）。民国十九年（1930）成立于法租界二十四号路嘉乐里七号三楼三底一所宅院里。参加者初期多为永兴洋行、德商西门子洋行、禅臣洋行、美商美古绅洋行的职员，且多系宁波人。后来购置戏箱，聘请老艺人叶德凤、张荣奎为教师，吸引了很多京剧爱好者，很快成为规模较大、人材众多的大票房。民国三十年因主办人叶庸方逝世，失去永兴洋行的支持，逐渐变成社会性质的票房，一直维持到五十年代才停止活动。该社多年来曾聘孟小如、韩富信、戴克鑫、李盛斌、萧盛瑞、王益友、王华甫、包丹庭、金继贤等人为教师。社长陈趾祥，剧务主任魏病侠。社员中较著名者有杨乐彭、姚惜云、陈幼芝（朗月馆主）、冯邦杰、吴六如、杨维娜等。另外还有剧评人士张謇子（聊公），当时的《益世报》副刊编辑马彦祥及刚刚学戏的童芷苓等人。

民国二十年“九一八”事变，激怒了该社具有爱国心的社员，一致决议停锣一年以表抗日热忱。

中南国剧社　京剧票房。由中南报馆主办，成立于民国十九年(1930)前后，社址在南市大舞台戏院东中南报馆后院。原来成员多系报馆职工，后来渐渐成了社会性质的票房。民国二十六年前后，河北电影院营业不振，邀请中南国剧社于每周六及周日演出。参加演出的主要票友有李宗义、崔景云、卞励吾、李象钤等人。演出颇受欢迎。李宗义、崔景云（崔熹云）后下海成为知名演员。

邮政局国剧社（邮务工会国剧社）　京剧票房。民国十九年（1930）前后成立，地址在邮政局内。参加者大都是邮政职工，主要人物有韩炳如、王瑞祥、黄崇义、吕文元、杨聚源、陈菊影；票友刘叔度、王竹忱（侯喜瑞弟子）及宋啸菊、田奎生等经常参加活动。剧社热心义举，演出义务戏较多。曾演剧目有《斩黄袍》、《文昭关》、《鱼肠剑》、《断密涧》等。

电报局国剧研究社　京剧票房。成立于民国十八年(1929)。社员有电报局员工，有社会票友，后来还有无线电台部分京剧爱好者。社员中如欧阳干才、胡雪琴等，均有一定艺术水平。



海关国剧社（海关公会国剧社）　京剧票房。成立于民国二十一年（1932）前后。环境条件优越，自置全套行头、台帐、桌围椅帔。社员中出现了两位杰出的武戏票友：王秋舫，原工武生、武小生，后改武花脸，能戏很多，戏路纯正，以《挑滑车》、《铁笼山》、《艳阳楼》称为拿手。张少良，工武生，曾拜尚和玉为师，从师兄韩长宝、娄廷玉学戏。张学戏认真，一招一式均下苦功，其《挑滑车》、《铁笼山》、《赵家楼》等戏深得内外行赞许。

恒源纱厂国剧社(恒源国剧社)　京剧票房。成立于四十年代初期，地址在河北天纬路恒源纱厂内。自置戏箱，经常彩排，社员与观众均是本厂职工。早期教师为邢玉昆，后聘王庚生任教。演出以武戏为主，长靠、短打戏都能胜任。社员中知名者有李世勤(武生)、陈健民(架子花)、杨守荃(老生)、张天佑（武生）等。

东来轩茶楼　演出京剧。建于清光绪二十六年（1900）前后，地址在单街子东口外路西。能容三百余人，有一小方木台，以供演出。原以每日说大鼓书或评书为主。民

国二十九年（1940）前后，每晚均有清音桌，由票友清唱。白天仍说评书。清音桌社长为张伯良，班底为双寿臣、孙振仙、张竹坡等。其活动一直维持到1950年。

庆阳茶楼　演出京剧。地址在南市清和街、建物街交叉路口，清音桌是民国二十九年（1940）后办起的。没有木台，就在平地用凳子、桌子围起清音桌。原社长李玉竹，后换姜焕文及王晓波。班底孙振仙。票友以消遣为目的，每月还要拿出五角钱补助班底老艺人生活。当时名票也不时前往，颇盛一时。后因房主卖房而停止业务，清音桌一堂人员，移到东来轩茶楼。

中原公司清音桌　演出京剧。民国三十六年（1947）前后成立，中原公司游艺部负责人郑瑞阶主办，地址在中原公司四楼西餐部，是天津较大的一个清音桌。京剧演员侯喜瑞、尚小云，票友王庚生等曾参加过演唱。初为清唱，后期，观众要求看到表演，曾在中原公司小舞台售票公演。演出剧目丰富，行当齐全，每演必满座，很受观众欢迎。现保留一张王庚生（饰曹庄）、侯喜瑞（反串曹妻）、郑瑞阶（饰曹母）合作演出河北梆子《曹庄杀狗》的剧照。

李澄甫票房　京剧票房。成立于二十年代中期，地址在东门里津道西箭道李家宅院内，以三间砖瓦房作为活动场地。李酷爱京剧，自置戏箱，每月彩排两次。李澄甫的长子士骧，也爱好京剧，子承父业，继续主持票房。后因李士骧夭亡，票房解散。

吕幼才票房　京剧票房。二十年代中期，三新公司总经理吕幼才家设立票房，地址在日租界旭街新旅社内。当时天津票友王君直、窦砚峰、王庚生、王颂臣、吴颂平、刘叔度、李克昌等均在此消遣。三十年代初，因吕病故，票房解体。

景璟社（后名审音社、合笙社）　昆曲票房。创办于民国二年（1913），组织人王季烈（字君九，别号螾庐主人）。主要社员有许雨香、屠正初、孙子涵、恽兰荪等。王季烈工大面，擅演《训子》、《刀会》、《山门》；恽兰荪工老生，以《弹词》、《酒楼》、《扫秦》称拿手。该社于民国六年停止活动。

同咏社　昆曲票房。民国十二年（1923）成立，原名咏霓社，由许雨香、袁寒云、王季烈、屠正初、孙子涵、屠顾季云、陈文悌、张季鸾、王麟卿、庞世奇等人组成。平日清唱过排，不时公演。（图为该社在黎元洪宅戏楼演出）



彩云社　昆曲曲社。成立于民国七年（1918），地址在天津汇文中学。由汇文中学国文教师陈哲甫和李珊岛，结合学生庞濯江、熊履端、韩士琦等组成。聘王益友为教师。擅演《闹学》、《游园》、《思凡》、《扫松》、《春睡》、《佳期》、《拷红》等戏。

一江风曲社　　昆曲曲社。成立于民国二十五年（1936）秋，地址原在新开河河北省立法商学院南院宿舍，由该校学生王贻祜、熊履端、陈宗枢、高润田等组织。聘王益友为教师。民国二十六年，在青年会电台每周六播音一次，历时数月，曾播出《仙园》、《北樵》、《追信》、《询图》、《扫松》等二十余折。“七七”事变后，一度停止活动。民国二十七年，曲社迁至南开天海路小学恢复活动。除旧社员外，又有朱孟荪、黄秉纶、何福坤、朱经畬等人参加。后在第三文化馆（北大关河北大街）开辟教室，供开锣排练。民国二十八年，社员熊履端、熊履方辑有《昆曲汇粹》，于是年九月出版。民国二十九年，又有于敬熹、刘吉典、朱康候、李世瑜等先后参加。民国三十四年五月，因担任教师的王益友病故，童曼秋南下，曲社活动停顿。是年八月，又移至南开天海路恢复活动，聘南昆老艺人施砚香为教师，北昆高景田为笛师。民国三十七年冬停止活动。

辛巳曲会　　昆曲曲社。民国三十年（1941）成立，地址在李蓬珂宅（今和平区唐山道）。主要会员有李蓬珂、汪健君、滑苕白、杨文辉、周铨庵、赵申甫、朱经畬、朱孟荪、颜仁泽、蔡令谦等人。民国三十七年冬停止集会。

开滦曲会　　昆曲曲社。民国三十五年（1946）成立，附设在开滦矿务总局俱乐部内。教师为施砚秀，参加者多为开滦矿务局职员。民国三十七年停止活动。

针织厂业余剧团　　针织厂于1954年成立业余评剧团，演出的第一出戏是《艺海深仇》。成立后两年多的时间，共演出传统剧目和现代剧目八十余出。1963年全厂进行三史教育，女工安秀琴根据工友李玉珍的苦难家史，编出了评剧《居福忆本》，演出先后达百场，并为天津各专业剧团在第一工人文化宫做了演出。1956年，厂又成立了京剧团，除演出传统剧目外，还演出了《海岸风雷》、《现代鲁班》、《东郭先生》等自编剧目。“文化大革命”期间，京剧团先后排了《红灯记》、《沙家浜》和《智取威虎山》。曾应不少机关、学校、部队、工厂之邀，前往演出。中国共产党十一届三中全会以后，恢复演出传统剧目，每周周末电影晚会之前，常演出《盗御马》、《吊金龟》、《断桥》、《赤桑镇》、《三岔口》等剧，很受欢迎。演员一般都是由基层工会和共青团组织保送，其中有党员、干部、团员、生产骨干和先进生产者。他们的活动原则是“业不扰余，余不乱业”，尽力摆好生产和业余活动的关系，使全厂群众性业余戏曲活动经久不衰。

天津手表厂京剧团　　天津手表厂早在五十年代就有业余剧团活动，后解散。“文化大革命”以后，先是热爱京剧的职工，工余班后，三五成群吹弹拉唱。后在工会支持下成立了京剧清唱队，录制唱段在厂内播放。接着于1979年10月重新成立了厂业余京剧团。该团除演出传统剧目外，还经常结合形势创作一些清唱、表演唱和小型戏曲。并能自行整理传统剧目，不保守，不拘泥，敢于探索。如在整理改编《托兆碰碑》时，删去七郎托兆，改成杨继业思子心切，在梦中与七郎戮力杀敌的情节，既保留了杨七郎的精彩唱段，又比较合情入理，受到观众的赞扬。剧团还在中午休息时间开展“大家唱”

活动，在工人群众中普及京剧艺术，发展业余戏曲队伍。剧团每周至少保证一次响排，经常在工人剧场、第一工人文化宫小剧场、青年宫剧场、手表厂礼堂等处演出。

棉纺五厂业余剧团　棉纺五厂工会于1954年开始组织成立京剧、评剧、河北梆子、话剧、歌舞、曲艺杂技等艺术社团。京剧团以演传统戏为主，兼演现代戏。1958年大炼钢铁时曾编演京剧《新西游记》。1962年以后，一度报散。“文化大革命”中恢复，曾演《红灯记》。1979年以后，恢复传统剧目演出。评剧团擅演的剧目有《小借年》、《闹严府》、《秦香莲》、《鸳鸯被》、《井台会》、《杜十娘》、《三勘蝴蝶梦》等。《秦香莲》一剧曾在一宫、二宫、中国戏院、干部俱乐部、疗养院及郊县农村等处多次演出。1964年，剧团与天津市评剧院共同排演了描写解放前该厂工会斗争的现代戏《海河儿女》(原名《渤海怒涛》)，曾在棉纺五厂礼堂演出，后又在第二工人文化宫、干部俱乐部等处上演多场。

劝业场业余剧团　劝业场不仅是天津市大型百货商场，也是综合性文艺场所。劝业场业余戏曲活动基础雄厚，由来久远。早在解放前，店员们就组织票房拉唱消遣。解放以后，又有儿童艺术剧院、河北文化学院、解放军文工团的专业演员陆续转业至此；商场的业余演员又常有机会观摩，向来场演出的专业剧团学习；场内的“五大天”（天华景戏院、天乐戏院、天宫影院、天纬球社、天露茶社）又为职工开展戏曲活动提供了优越条件。1956年公私合营以后，商场工会组织成立了京剧团、评剧团、话剧团、歌舞团、曲艺杂技团等，并自置戏箱，经常演出。天津市特等劳动模范、商场售货员李克勤是评剧团的主要演员，并在天津乃至全国的各种会议上经常为代表演唱评剧选段。“文化大革命”期间，商场内的天乐戏院、天纬球社、天露茶社改成幼儿园、办公室、仓库、展销厅，活动阵地减少，各剧团也陆续停止活动。

万剧团　又名“万家剧团”。由工商业者、知识分子、各民主党派成员组成。团长万国权。万在政、商两界颇具声望。1950年，天津市第一届物资交流大会期间，万曾与夏山楼主、朱作舟、近云馆主、青云主人及高渤海等票界名流联袂演出，商界同仁无不争相观看。1952年以后，市政协、市工商联频繁组织各种演出活动，遂由万国权、铨季达(溥铨)、陆继芸、陆继英等人自费购置行头，并正式成立业余剧团。全团五十余人，阵容硬整，能演《将相和》、《霸王别姬》、《姚期》、《连环套》、《凤还巢》、《能仁寺》、《铁弓缘》、《法门寺》、《红鬃烈马》、《问樵闹府》、《游龙戏凤》、《穆桂英挂帅》、《审头刺汤》、《夜走麦城》、《黑旋风李逵》、《铁笼山》、《状元媒》、《艳阳楼》等六十余出戏。演员们不求名利，不争主次，彼此团结合作。他们经常在政协礼堂、工人文化宫、中国戏院等处，为政协和工商联举行的各种会议、劳资联欢及其他庆典活动演出，也时常配合各项中心工作深入机关、厂矿、街道、农村进行慰问和宣传。曾与市总工会天津职工业余京剧团合演《龙凤呈祥》。京剧演员厉慧良、周啸天、罗蕙兰等均曾多次与该团合作演

出。六十年代初，剧团呈鼎盛之势。1962年，政治运动接踵而来，演员骤减，演出渐少。1964年剧团解散。

税务局京剧团　1952年建立，全部由税务局干部组成，地址在黄家花园南海路税务局礼堂。税务局干部中拥有一大批京剧演员，行当齐全、硬整。尤其培训了四堂龙套，为一般业余剧团所少见。该团曾演出《将相和》、《野猪林》、《炼印》、《十五贯》等四个大戏及《卖马》、《杨家将》、《夜打登州》、《定军山》、《问樵闹府·打棍出箱》等传统剧目。曾多次为招待外宾和各种会议演出。1953年3月，马连良来津演出时，以及同年6月谭富英、裘盛戎、梁小鸾、李多奎等来津演出时，都曾观看了该团上演的《将相和》，并给予好评。1957年3月，该团以《访鼠测字》参加市机关三届文艺会演，获优秀演出一等奖。1958年以后，机构调整，干部下放，有的主要演员转入专业，剧团渐告瓦解。

财贸剧院京剧团　1959年，全国财贸工作会议在重庆召开，天津市长李耕涛、副市长宋景毅率队参加。会议期间，观看了重庆市财贸职工业余艺术团的演出。回津后筹建同类组织，遂以天津内外贸、粮食、财政、税务、银行、针织站、百货站等部门为基础，抽调干部、职工脱产组成京剧团和歌舞团，总称财贸剧院。财贸剧院京剧团成立不久，便拟排《赵氏孤儿》，并派剧组主要演员赴北京，由北京京剧团马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎、张洪祥、李慕良、白登云等人对口包教。剧组返津演出了该剧。1961年北京京剧团来津演出时，马连良、迟金声、周和桐、马长礼等曾在工人剧场观看了该团演出。1962年，剧团解散。(图为马连良辅导排练)



塘沽长芦盐场艺术团　塘沽长芦盐场，方圆数百里，职工近万名，多为河北省农工，酷爱河北梆子和评剧。盐场偏离市区，为丰富职工文化生活，所属各场从天津解放初期起就先后建立了业余剧团。其中颇具规模的多达十余个。计有总场京剧团，总场评剧团，大沽坨地河北梆子剧团，大沽坨地京剧团，大沽坨地评剧团，一分场河北梆子剧团，二分场河北梆子剧团，三分场评剧团，三分场河北梆子剧团，四分场河北梆子剧团，储运场河北梆子剧团等。全场群众性戏曲活动十分普及。剧团经常深入百里盐滩，为第一线生产工人演出。上演剧目多为传统剧目，也排演过现代剧目《刘巧儿》、《白毛女》等。从1958年开始，盐工们集体创作演出了一些新戏，其中以《震天庭》和《不要

忘记过去》两出戏较有影响。1978年、1979年间，又创作演出了河北梆子《护盐》、《银滩风云》，吕剧《接女婿》。1980年，创作演出了河北梆子讽刺喜剧《武大郎开店》。1981年创作演出了评剧《追亲家》。1982年，又创作演出了大型新编历史剧《大沽遗恨》，再现了民族英雄罗荣光率众抵御帝国主义侵略者的壮烈场景。该团曾被天津市总工会命名为“文艺标兵”单位，并受到全国总工会表彰，被评为全国俱乐部活动的先进集体。

第一毛纺厂京剧团　天津第一毛纺厂原名恒源纺纱厂。1938年前后，相继出现了两个国剧社，一个在厂内，一个在厂外。当时恒源厂还有搜腰制度，工人下班以后就不能再进厂，所以，只好在厂外的一间平房里，自筹资金，成立了工人国剧社。1945年至1946年，中国共产党地下党员、该社主要演员赵川经常参加活动，并以此接近工友，组织、串联可靠的基本群众，开展对敌斗争。厂内国剧社则是由资方、经理、科室人员操办，由职员和一部分女工组成。该社经费充裕，条件优越，自设演出礼堂，自置全堂戏箱，曾聘王庾生、王叔养、林凤奎任教。1949年，天津解放，厂工会将两个剧社合并，成立了恒源京剧团。先后聘王庾生、贺永华、邢玉昆、戴克鑫、张九奎等人执教。全团八十余人，阵容整齐，演出水平较高。演员多数爱习武功，故以武戏见长，能演长靠大戏。该团为提高演出水平，曾先后邀请天津市京剧团演员厉慧良、张世麟、哈宝山及奚啸伯、李少春、赵松樵、傅德威等教戏。1963年12月，马连良、裘盛戎在津演出，慕名来厂观看该团演出，马连良还为大家清唱了《洪羊洞》，裘盛戎为大家清唱了《牧虎关》。“文化大革命”期间，全堂戏箱被付之一炬。但剧团仍演出了《红灯记》、《沙家浜》等现代剧目。1979年开始，恢复上演传统剧目。老一辈业余演员又培养出一批新秀。

六号门工人业余京剧团　1949年1月天津解放后，搬运工人废除了封建把头制度。为庆祝翻身解放，运输、码头、装卸、三轮工人，在各级工会领导下，纷纷组织腰鼓队、秧歌队来表达对新社会、新生活的深厚感情，试图以“戏”的形式来反映搬运工人血泪史。开始由工人李金山、林士其编写剧本，尔后，交工人们讨论进行集体创作，并邀请专业文艺工作者王雪波、张学新执笔，写出了话剧《搬运工人翻身记》，由当时组成的搬运工人文工团上演。1950年9月4日，市长黄敬、市工会主席黄火青观看了演出并予以鼓励。中国搬运工会全国委员会主席安立夫决定调剧团进北京公演。1951年3月，该剧在北京公演二十七场，观众达三万七千人。朱德等中央领导同志，在中南海怀仁堂观看了演出并赠送奖旗和演出经费。根据老舍的建议，《搬运工人翻身记》改名《六号门》；回津以后搬运工人文工团亦改名六号门工人业余艺术团。1951年，长春电影制片厂将《六号门》搬上银幕。工人演员赵恩禄（已故，全国舞蹈家协会理事）、刘铸良、刘永才、宋华泰、王凤山、史国华等参加了拍摄。

1955年，由于行政机构的变动，早已成立的天津市汽车运输公司京剧队和天津市搬运公司京剧队合并成为六号门工人业余艺术团京剧队（后称京剧团）。全团九十余人，团

址设在烟台道交通局工会俱乐部。京剧团曾聘翟富奎(富连成弟子)、张黼权、陈威君为指导，后又请出该公司职工刘连成（富连成连字辈弟子）执教。通过短期集训，排出《铡判官》一剧，于1957年11月在第一工人文化宫演出，轰动全市。剧团以演出“花脸戏”为主，故人称“花脸剧团”。全团共有李运生等七名花脸演员。剧团经常深入各运输厂、车站、码头、货场，为本系统职工、家属、托运单位演出；深入部队、农村，举行“军工茶会”、“工农联欢”；到工人疗养院、干部疗养院慰问病号；为交通系统一些重要会议演出；参加各项募捐活动；多次参加全国公路运输工人业余文艺会演。该团演员绝大多数都是劳动模范和先进工作者，其中百分之八十是技术高超的汽车司机，故又有人称剧团为“司机剧团”；其余演员为干部、装卸工人、马车驭手。1958年因忙于“大跃进”，剧团活动中辍。1959年交通局工会将主要演员集中调到起重运输厂继续活动。1962年节粮度荒，剧团解散。1979年，局工会重新组织京剧团，恢复演出传统戏。1982年剧团又在局工会的支持下，成立了业余戏曲协会，推动基层单位的业余戏曲活动。运输三厂、起重运输厂、南开运输厂、南郊运输厂等单位的戏曲活动都非常兴旺。

沈庄子街河北梆子剧团　河东区沈庄子街是天津劳动人民比较集中的居住区之一。这里很多老人爱看评剧和河北梆子。街党委于1976年建设了能容五百一十位观众的文化活动站礼堂，1979年成立了沈庄子街业余河北梆子剧团。剧团坚持服务于基层，以为街道居民演出为主。每星期周二至周六下午演出清唱，周日演出彩唱，接待居民观众。他们还经常到六合街文化站、万德庄街文化站、李公楼街文化站、中山门街文化站、本溪路剧场、人民公园剧场等处演出，受到各地居民，特别是老年戏迷的欢迎。剧团多次受到市、区有关部门表彰。

铁路工人文化宫京剧团　成立于1954年。1955年由天津铁路分局拨款购置全套戏箱。原宁友国剧社（成立于1930年）的一些老票友仍为剧团艺术骨干。剧团力量雄厚，经常为铁路职工演出，并为铁道部、北京铁路局所属各厂及在津召开的全国铁路系统会议演出。1956年曾上演勉励国人自强的历史剧《詹天佑》(唐韵笙演出本)。1958年在根治海河工地演出自编剧目《龙王交印》。“文化大革命”期间，传统戏被赶下舞台，剧团成员又成为各基层单位“普及样板戏”的骨干，分到天津站、天津西站、天津北站、天津南仓站、天津塘沽站、机务段、列车段、工务段、电务段、工程段、车务段、车辆段、铁路医院、铁路信号工厂等十四个“样板戏”组，在津蓟、津浦、通坨等沿线各站为铁路工人演出。1978年业余京剧团重新组成，一批中青年优秀演员挑起大梁。现更名铁艺京剧团，每周活动二次，经常在铁路工人文化宫对外售票演出。

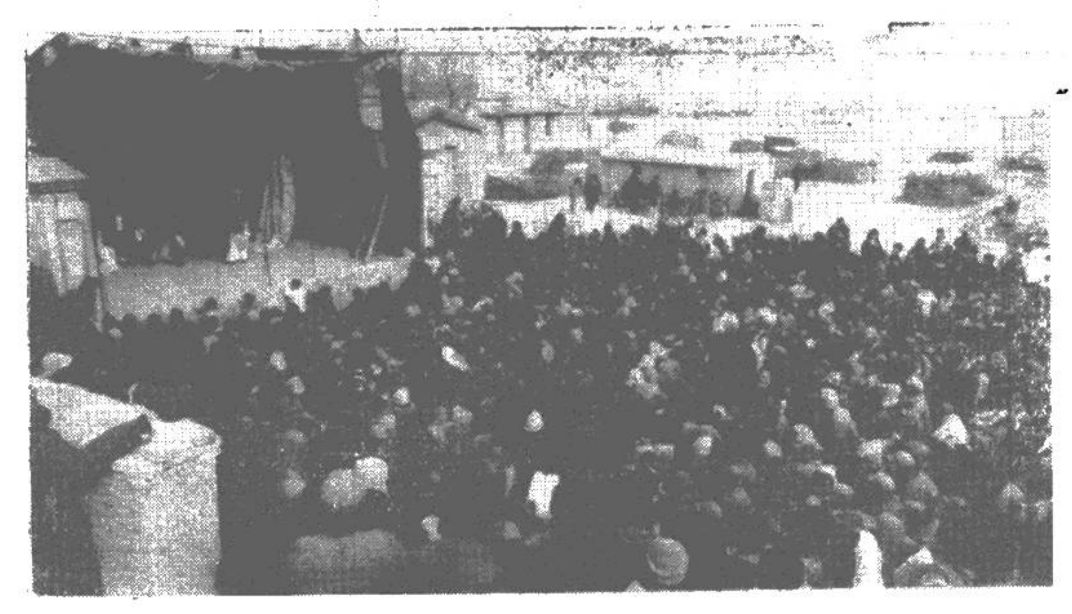
天津市职工业余京剧团　1954年，天津市总工会在第一工人文化宫成立天津市职工艺术团，下设京剧、河北梆子、评剧、话剧、歌舞、曲艺、杂技等八个团一个队（舞台美术队），共有演员一千四百余人。其中京剧团一百四十一人。市总工会为之拨款六万

元，购置戏箱三十六个。1955年8月，京剧团在第一工人文化宫举行建团公演。其后，经常到基层为劳动模范、先进工作者及全市各系统召开的“发奖会”、“表彰会”、“庆功会”演出。1957年正月初二，在第一工人文化宫大剧场曾为全市各条战线的劳动模范演出全部《群英会》。剧团还经常接受任务，为各界人士演出。1957年，曾应黄火青邀请，在人民礼堂演出，招待外国在津专家和留学生；在水山公园搭台演出，招待教育界、文艺界人士；应市长李耕涛邀请，在干部俱乐部为各界人士演出。1959年以后，因忙于“政治运动”，剧团解体。1980年，职工业余京剧团恢复，很多蜚声业余剧坛的优秀演员又重返舞台。剧团每周二、五晚上排戏，每周日在第一工人文化宫小剧场售票公演，深受职工欢迎。

河东区文化馆京剧团　1978年，河东区文化馆以“遥吟”（票房）为基础，吸收河东区各行各业爱好京剧的职工、干部，成立了河东区文化馆业余京剧团。建团伊始，即以组织机构严谨、纪律严明、作风正派在市内享名。全团共有七、八十人。团内设有核心小组。演员、场面、服装、砌末、后勤均由民主选举专人负责。核心小组根据每个演员的职业、班次、家庭、生活诸方面情况，合理安排学习、排练和演出活动。剧团以河东区文化馆礼堂和沈庄子街礼堂为主要活动阵地。每周活动两、三次，每年演出五、六十场。近年，开始走向社会，到各区文化馆、文化站礼堂、劳动剧场、六合剧场等处售票公演。剧团挖掘、整理传统剧目八十多出，创作了新编历史剧《执法如山》和现代剧《两包茶》。剧团十分重视文、武场面，素以“搭档整齐、水平高超”著称。剧团还十分注重提高演员的艺术修养，分批分行当派员参加天津市群众艺术馆举办的身段、表演、唱腔、戏曲音乐各专业学习班。为保证演出质量，还专门培训年龄、身材相等的专职龙套，经常被其他业余剧团借去助演。

民族文化宫京剧团　天津民族文化宫落成后，于1958年成立民族宫业余京剧团。共有汉、回、满等各民族演员六十余人。剧团成立后，除在民族宫剧场为各民族干部、工人、学生、市民演出外，还经常深入到民族医院、食品三厂（屠牛羊厂）以及回民集中居住的地区如先春园街、大寺前、春德街、药王庙后、同义庄、天穆村演出，并应邀到各基层厂矿、疗养院、部队和四郊五县慰问演出。剧团每到“古尔邦节”、“尔代节”均举行庆祝活动，演出传统的喜庆剧目。剧团能演传统剧目四十多出，并曾移植演出现代戏《锯碗》、《泉水风波》，创作演出《“风波亭”的风波》、《两个教员》等。1981年，剧团根据同名小说创作演出了现代京剧《马本斋》，歌颂了回族抗日英雄马本斋在冀中平原、子牙河两岸组织回民团，英勇抗击日本侵略者的爱国精神。少数民族演员时少仪、孙元木、王广城等，已成为剧团的骨干力量。

窦庄子河北梆子剧团　窦庄子位于天津大港区最南端的太平村乡，这里的农民有逢年设会、遇节搭台的演戏传统。由于他们喜爱河北梆子，1949年成立了农民业余剧团。剧团负责人组织演员利用业余时间干活，用劳动所得添置了戏衣、戏具。剧团初期



除演出传统剧目外，还演出了现代剧目《刘胡兰》、《刘巧儿》、《小女婿》、《小二黑结婚》等，并编演过一些鞭笞赌棍、懒汉之类的小戏。从六十年代开始，剧团即以演出现代戏为主，曾演《血泪荡》、《姑嫂比武》、《红管家》、《三丑会》等。“文化大革命”中演出样板戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》和现代戏《审椅子》、《送货路上》、《掩护》、《山地交通站》、《张思德之歌》、《一副安全带》等。其间也编演过以“征兵”、“造林”、“拥军”、“改土”、“破除迷信”、“阶级斗争和路线斗争”为内容的小戏。1979 年以后，恢复了传统剧目的演出，也编演了宣传方针政策的剧目如《车库风波》等。剧团除在喜庆佳节和重大节日演出外，还经常到邻村及大港油田等地为工人、农民演出。

东郝各庄业余评剧团　宝坻县东郝各庄业余评剧团是在该村原业余文艺宣传队的基础上，于 1967 年成立的。剧团由一只口琴和一把二胡起家，演出所用的布景、服装、道具、乐器也多是自己动手制作的。十几年来，共制作八出新戏的全套布景、服装二百多件，盔头、凤冠五十多顶，景灯二十八个，大小道具二百多件，乐器五十多件。演员们在简陋的条件下，排出了传统戏《秦香莲》、《茶瓶计》、《杨八姐游春》、《卷席筒》和现代戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《夺印》、《红色交通站》、《渡口》、《审椅子》、《送货路上》等几十出。东郝各庄业余评剧团坚持业余排练演出，不给村民增加任何负担。他们忙时少演，闲时多演；平时排练多分散，少集中。如到市区或邻县演出，演员们便利用演出前后的时间加班加点，主动“补工”，从不耽误生产。该团以青年为主，百分之九十以上的青年演员都是共青团员。许多演员还是大队、副业厂及群众组织的干部和骨干，他们评、京、梆全能，老旦、青衣、花旦兼擅，曾经演出《庆胜利》、《铡刀场上风波》、《二百元》等反映农村生活的新剧目。

全团面向农村，常年活跃在地头、场院，还经常把戏送到方圆几十里的兄弟社队。每年参加市、地、县举办的农民业余文艺会演，均获奖励。

其他主要票房、曲社略表

名称	性质	成立年代	地址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备注
普乐尧天	社会组织	二十年代	河东尚师父坟地于家园子	薛凤池、薛月楼、孙菊仙等均去消遣	多为开锣清唱		屋内供祖师爷牌位，为一般票房所无。后失火停止活动
雅乐新声	同上	二十年代中	西门北查家店	丁宝德（开豆腐房）、薛月楼、黄寿田、朱啸菊。教师黄处	开锣清唱		
天津国剧社	同上	民国十六年(1927)	法租界文兴里21号	卓景榕（西医）、李东园、李东山、陈树文、唐宝琳。教师林凤奎	开锣多并参加义演	《一捧雪》、《教子》、《骂杨广》、《杀家》	
正乐育化会	同上	二十年代后	侯家后中街		多开锣清唱		
李文吉票房	私人票房	二十年代后	西北城角北城根胡同内	李文吉（厚记麻袋庄）天津票友去的很多	开锣清唱		后改为中国国剧学会
李赫生票房	私人家庭票房	二十年代后	东门里经司胡同	李赫生（盐商子弟）			
有光堂	社会组织	同上	南市荣业大街升平茶园北路西两间门脸楼上	王子庄（有光堂点心铺）	周日开锣		

(续表一)

名　称	性　质	成立年代	地　址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备　注
同志国剧社	社会组织	二十年代后	三义庄肖家杠房	肖伯涛	多开锣清唱		李宗义曾在此练戏
河北女子师范学院昆曲研究会	单位附设	民国十七年前后	该校内	学院师生。教师王益友			
南开中学昆曲研究会	同上	民国十七年后	该校内	学校师生。教师陶显庭			
绿渠曲会	同上	民国十九年前后	绿渠画会内	会员多系画家，李尚勋教十番，童曼秋教昆曲		《游园》等小戏	活动时间不长即停止
南开学校国剧社(南大国剧社，南大国剧研究会)	同上	民国十九年	南开学校内	缪雪亚、王守媛、华静珊、陈继功、赵湘白、陈贺谷、訾牧斋、刘仲鸣、王津康、严仁颖、颜贤哲	遇有庆祝活动或开游艺会，组织彩排演出，只招待学生，不对外开放	《得意缘》、《群英会》、《御碑亭》、《龙凤呈祥》、《桑园会》	
电话局国剧社	单位附设	三十年代	电话局内	本局职工。票友徐觉民曾与组织			
谱覽国剧社	社会组织	民国十九年	河北	薛月楼、舜英女士、锦芳女士、解宗葵、荣书女士、郑世英、陆书原、竹影女士、碧痕、张士翔、沈怡然、马仁杰		《探母》、《失街亭》、《汾河湾》、《桑园会》、《红鬃烈马》	

（续表二）

名称	性质	成立年代	地址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备注
津浦路三津国剧社	单位附设	民国十九年		何贵生、张玉臣、王吉斌、张永义、熊世勋、王荫桂、马嫔、王敏、曹呈祥、安纪文、刘殿俊、张少荣、张福忠、张鸿田、靳其昌、王新田、傅恩长、刘瑞亭、陈志刚、谢振武	时有彩排演出	《遇后·龙袍》、《骂殿》、《滑油山》、《寄子》、《南阳关》、《二进宫》、《南天门》、《彩楼配》、《杀家》、《捉放曹》	
南星国剧社		民国二十年				1931年3月13日假青年会彩排：《宝莲灯》、《起解》、《捉放曹》、《卖马》、《游六殿》等戏	
海瑞票房	社会组织	三十年代初	鼓楼北海瑞澡堂楼上	李少庄、孙志学	每周日开锣清唱		
雅韵正俗国剧社	同上	民国二十年	河东	魏锦章及社会票友	曾假大舞台举办水灾义演三天		
遏云票房	同上	同上	河东大王庄	社员多为附近票友，约二十余人	每周一、三、五开锣，偶一彩排		

（续表三）

名　称	性　质	成立年代	地　址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备　注
陶情小集	社会组织	民国二十年	河北	多铁路局职工及家在河北住的票友。教师为“掐脖张”。聘薛月楼、戢苏民、言式先、郭少忱为顾问，李肖禹、武伯勤为指导。社员有王龙如、张世翔、李典哉、赵竟宇、王硕臣、陆康衢、万炳如、凌博众、孙叶唐	每周一、三、五说戏，周日白天开锣过排。偶有彩唱演出	《卖马》、《武家坡》、《法门寺》、《南阳关》、《汾河湾》、《探母》、《乌盆计》、《珠廉寨》	
华万马会国剧社（华商赛马会国剧社）	单位附设	同上		陈鹏程、方瑞昌、丁培南、丁培西、陈宜荪、王松瑞、邵应麟、陈衫影、丁有序、丁有威、戟祖昌	每周日过排，定期彩排	《卖马》、《盗马》、《汾河湾》、《芦花河》、《取洛阳》	其中有的系著名马师，如丁培南、丁培西等
雅颂霓裳国剧社	社会组织	民国二十一年		魏恩荣、王兆云、吴云祥、高惠卿。并曾邀伶人黄楚宝、碧艳花、雪又琴、陈桐云、侯喜瑞助演		《法门寺》、《群英会》、《杀家》、《金玉奴》	
乐贤国剧社	同上	同上	河东	王庚生、刘先礼、何怪石等名票均参加活动			
中华戏剧研究社	同上	民国二十三年			1934年8月24日，在美国兵营旧址		

（续表四）

名称	性质	成立年代	地址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备注
					第一次彩排。剧目有《落马湖》、《取成都》、《双狮图》，最后王庾生演《杀家》		
中华无线电工业公司	单位附设	民国二十三年		刘叔度、刘献庭、徐觉民、王竹忱、纪书元、青云主人、松咏居士及天津各界票友	自设电台请票友清唱播放。每周六晚八时至十一时半	开幕日9月1日播放《二进宫》、《宝莲灯》、《吊龟》三出戏	
锦韵票房	社会组织	三十年代中	河东锦衣卫桥	由郭秉权主办，多为河东一带居住的票友。名伶周啸天常去消遣	经常开锣清唱		
风韵国剧社	同上	民国二十五年	闽粤会馆旁华通公寓内	章璧如、王焕采、朱菊倩、沈祉如、王倚楼、赵心泉、王之珩	自建戏台，每晚过排，定期彩排	《御碑亭》、《别窑》、《桑园会》、《鸿鸾禧》、《珠廉寨》、《金台拜帅》	

（续表五）

名　称	性　质	成立年代	地　址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备　注
华楼票房	社会组织	民国二十五年前后	南市华楼一小间房	有两位武戏票友：郑敬荪、吴六如	经常开锣清唱		后毁于大火而解体
地藏庵图书馆国剧社	单位附设	民国二十六年前后	河东地藏庵图书馆内	由黄处任教师。李树梁、张敬珂、王文仲、王云波、李赛普、李鸿宾、刘耀增、任鹤亭、陆松桥	平日说戏，周日开锣		
天津业余国剧研究社	社会组织	民国二十七年	河东粮店后街北头	王庾生、贾汝彤、李鸿宾、刘耀增、李赛普、汪世镇、王家林	平日由王庾生教戏，周日开锣，定期彩排		民国三十七年五月曾改名为志同国剧研究社
小学教师联合会国剧社	单位附设	同上	东南城角草厂庵小学	孙举三、王者相、张澄、王汉章、徐劳侬、吕瞎子、王默南、王梦鸿	周日开锣		民国二十八年春改名课余国剧社
志达、工商两校联合曲会	同上	民国二十八年		朱经畬、李世瑜、李家瑞 教师王益友			
第七文化馆曲会	社会组织	民国二十九年	南马路	教师王益友			民国三十年转入一江风曲社
德庆园茶社	茶社清音桌	四十年代中	西头梁家嘴	西头一带票友居多。主办人韩凤林（老生兼打鼓）、张玉龙（外号张瞎子、鼓佬）			

（续表六）

名称	性质	成立年代	地址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备注
韵香茶楼	茶社清音桌	四十年代中	南市官沟街		每晚均开锣清唱		
中国国剧学会	社会组织	民国三十年	西北城角李文吉家	会长李文吉			
永和茶楼	茶社清音桌	四十年代初	南市东兴市场		每晚由票友清唱		
正风国剧社	社会组织	同上	河东兴隆街小楼上	朱邵庵、邱玺臣、罗晶、孙鸿文	每周六、日开锣		
新风国剧社	社会组织	四十年代初	小白楼天香池澡堂楼上	崔捷三、张宏山	每周开锣过排		
济安自来水公司国剧社	单位附设	同上	法租界本公司内	郭仰宗、赵汉章、李庆林、李寰普、王世英	周日开锣		
工商曲社	同上	民国二十九年		工商学院及附中师生。主持人朱经畲，教师王益友		《写状》、《弹词》	
兴城茶社	茶社清音桌	四十年代中	东南城角		每晚由票友清唱		
至云国剧社	社会组织	民国三十一年一月		丁至云，王庾生、李少庄，李兴辅、赵瘦梅、卞范吾		民国三十一年一月二十七日晚在天宝大戏院首次彩排，由王庾生、丁至云、李少庄、赵瘦梅演《雪艳娘》	

（续表七）

名　称	性　质	成立年代	地　址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备　注
四行国剧社	单位附设	民国三十二年		均银行界员工	每周开锣两次，定期彩排		
第二民众教育馆国剧社	单位附设	民国三十四年	河北贾家大桥元纬路口	王默南、周逸丹、李鸿宾、王仲英、郭仰宗、王世英、李庆林、刘耀曾、李襄普、张宗逵、郭方吾、王文仲、冯鸿佩、潘洗心、张国春、李绍武、张鸿信、张铭禄、王之桐、侯世昌	平日过排，定期彩排，自建戏院，能容千人，对外售票	《红鬃烈马》、（赠金至登殿）、《探母》、《坐楼杀惜》、《香罗带》、《龙凤呈祥》、《穆柯寨（带斩子）》	
第七民众教育馆国剧社	同上	四十年代中	南门东	张良臣、魏效荀、李绍武、刘耀曾、李鸿宾、周逸丹、张敬珂	周日开锣过排		
新声国剧社（市政府员工组织）	同上	民国三十五年			曾组织在天津广播电台清唱播音		
第八民众教育馆国剧社	同上	民国三十六年前后	西北城角	王庚生主持			
同仁国剧社	社会组织	同上	西门里大街同仁医院院内	张宗逵、黄定一、高翔九、郭守礼、李文起	周日过排		

（续表八）

名称	性质	成立年代	地址	主要人物	活动情况	演出剧目举要	备注
票联国剧社	社会组织	民国三十六年		王庚生、王竹忱、陈湘君、李相心、李少白、王仲武、卞励吾、陈幼芝、林宝贵、刁元礼、王孟丞	专应各界邀请参加义务演出	《清风亭》、《恶虎村》、《连环套》、《杀家》、《戏凤》、《杀惜》	
安利国剧社	同上	民国三十七年		匡树之、李芝纲、陈宿良、许子安、孙传文、韩世福、宋孝廉、王春义、杨莲庵、叶丽生、夏子安、张宏山		《定军山》、《双怕妻》、《杀家》、《玉堂春》、《失街亭》	
电车公司国剧社	单位附设	四十年代后期	南开三马路	刘安梅、李绍武、何遵颜、于得水	周日开锣过排，定期彩排		
许屺生家小型习曲集会	私人家庭		成都道永定里许屺生家	工商学院学生许屺生等人。聘北昆笛师侯玉和教学	定期集会	《琴挑》、《小宴》、《刺虎》等戏	
花园凉亭曲会		民国三十七年夏初	和平区中心花园	侯永奎在凉亭主办茶社，与韩世昌、白云生联合组织曲会，约票友参加	每周六晚雅集清唱		不久因秋凉而告终

1980年至1982年郊县农村业余剧团及市区文化馆、文化活动站业余剧团名单

宝坻县东郝各庄业余评剧团
宝坻县大中庄业余评剧团
宝坻县西老鸭口业余评剧团
宝坻县老张庄业余评剧团
宝坻县胡庄子业余评剧团
宝坻县尔王庄文化站业余评剧团
宝坻县八门城乡文化站业余评剧团
宝坻县黑狼口文化站业余评剧团
宝坻县江东业余评剧团
蓟县翠屏山乡业余评剧团
蓟县常洲村业余评剧团
蓟县田各庄业余评剧团
蓟县苏庄子业余评剧团
蓟县窦庄子业余评剧团
蓟县水头村业余评剧团
蓟县马圈村业余评剧团
静海县管铺头村业余评剧团
静海县高官屯业余河北梆子剧团
静海县中旺业余河北梆子剧团
静海县纪庄子业余评剧团
静海县西吊牌村业余评剧团
静海县台头村业余评剧团
静海县独流镇业余京剧团
静海县独流镇业余评剧团
静海县杨家园业余河北梆子剧团
静海县潘头村业余河北梆子剧团
宁河县岳龙乡业余评剧团
宁河县东丰台乡业余京剧团
宁河县芦台镇业余评剧团
宁河县董庄业余评剧团
宁河县潘庄业余评剧团
宁河县小茄庄业余评剧团
宁河县邢坨乡业余评剧团
宁河县柳庄村业余评剧团
宁河县任前乡村业余评剧团
武清县六道口村业余评剧团
武清县小王古庄业余评剧团
武清县汉沽港业余京剧团
武清县北庆庄业余评剧团
武清县小赵庄业余评剧团
武清县王庆坨业余京剧团
武清县大王古庄业余京剧团
武清县梅厂乡业余京剧团
武清县河北屯业余京剧团
武清县李各庄业余评剧团
武清县长屯村业余京剧团
武清县王长庄业余评剧团
武清县崔楼业余评剧团
武清县小新庄业余评剧团
武清县木厂村业余评剧团
武清县南善庄业余评剧团
武清县小营业余评剧团
武清县石各庄业余评剧团
武清县石各庄业余京剧团
武清县陈嘴乡业余评剧团
武清县东周村业余评剧团
武清县双树乡业余评剧团
武清县大口稍业余评剧团

武清县北进庄业余评剧团
武清县鲁家营业余评剧团
大港区窦庄子村业余河北梆子剧团
大港区文化馆业余京剧团
北郊区文化馆业余京剧团
北郊区芦新河业余评剧团
北郊区小淀乡业余评剧团
北郊区小杨庄业余评剧团
北郊区刘快庄业余评剧团
北郊区安光村业余评剧团
北郊区双街乡业余评剧团
北郊区宜兴埠文化站文艺工厂业余剧团
西郊区杨柳青镇业余京剧团
西郊区木厂乡辛口村业余评剧团
东郊区大毕庄乡欢坨村业余京剧团
东郊区大毕庄乡欢坨村业余评剧团
东郊区李庄乡霍庄村业余评剧团
东郊区万辛庄乡李嘴村业余京剧团
东郊区张贵庄镇业余京剧团
东郊区军粮城镇文化站业余评剧团
南郊区小站镇业余京剧团
南郊区咸水沽镇业余京剧团
南郊区葛沽镇业余评剧团
汉沽区文化馆业余京剧团
汉沽区李子沽业余评剧团
汉沽区杨家涧乡业余评剧团
汉沽区文化宫业余京剧团
塘沽区文化馆业余京剧团
塘沽区文化馆业余河北梆子剧团
塘沽区北塘镇文化站业余评剧团
塘沽区朝阳街文化站业余评剧团
塘沽区宁车沽镇业余评剧团
河西区文化馆业余京剧团
河西区文化馆业余评剧团
河西区财贸业余京剧团
河西区东楼街文化站锦绣业余评剧团
河西区挂甲寺街文化站业余评剧团
和平区文化馆业余评剧团
河北区文化馆业余评剧团
南开区文化馆业余河北梆子剧团
南开区文化馆业余评剧团
红桥区文化馆业余评剧团
红桥区桥南街文化站业余京剧团
红桥区桥南街文化站业余河北梆子剧团
红桥区桥南街文化站业余评剧团
红桥区小西关街文化站业余河北梆子剧团
红桥区小西关街文化站业余评剧一团
红桥区小西关街文化站业余评剧二团
红桥区邵公庄街文化站业余京剧团
红桥区先春园街文化站业余京剧团
红桥区丁字沽街文化站业余评剧团
河东区文化馆业余京剧团
河东区沈庄子街文化站业余河北梆子剧团
河东区中山门街文化站业余评剧团
河东区李公楼街文化站业余京剧团

行　　会

精忠庙　清光绪元年（1875）前后，北京安徽籍鼓师胡秋宝随蒙古族肃王善耆来津，先组科班“小四喜”，后仿北京例，发起成立天津戏曲艺人的行会组织“精忠庙”。设执事五人，胡任庙首。胡以同乡身分，与天津安徽会馆联系，获得会馆经济资助，议事地点也设于会馆。精忠庙以会馆资助及举行义演所得，对贫苦艺人的生、老、病、死、苦进行救济，并在西郊小稍直口购置梨园义地一块，无论客死天津还是本地贫苦艺人，死后均可葬于此处。义地立有墓碑，刻留死者姓名及生卒年月，以志纪念。后因这块义地毗连安徽会馆陵园，双方因地界问题发生纠葛，甚至一度诉诸县衙，最后终致关系破裂，精忠庙议事地点移至下天仙茶园。其活动延至清末止。

正乐育化会　民国元年(1912)，由李吉瑞等倡议，经天津警察厅批准成立。李吉瑞任会长，汪笑侬、尚和玉、薛凤池任副会长。会址先在南市燕乐茶园后，后购置位于锅店街山西会馆旁一所新房。该会接管了原精忠庙的所有固定资产，并继续以募捐及组织义演等收入救济贫苦艺人。另在大直沽购地四十余亩，在侯家后设立了供艺人祭祀的“九皇堂”。三十年代中期以后，李吉瑞较多闭门家居，奉母课子，不再经常演出，过问会务渐少；尚和玉等又经常赴外地献艺，正乐育化会逐渐名存实亡。后来，会址也被一名经管财务的干事租给一家织布工厂做了厂房。民国二十七年李吉瑞逝世，正乐育化会更名梨园公会，由陈天麟（琴师）任会长。民国三十年十月，梨园公会改选，由梁一鸣任会长。常务为龚树青、赵化南。董事除上述三人外，还有赵鸿林、王焕之、刘奎举、郭少安、王庆奎等。梨园公会曾在民国三十一年二月组织演出冬赈义务戏，以救济贫苦艺人。

戏园业同业公会　成立于民国二十年(1931)，会长齐文轩。四十年代初，由李吟梅任会长，更名为戏曲电影业同业公会。会址在南市群英戏院对过一胡同内。此会只管华界（即不包括各国租界）的戏园。民国三十五年，该会与租界地区“华商公会”下属的“戏曲电影组”(只管租界地区的影剧院）合并，李吟梅仍任会长，周恩玉、冯承璧为常务理事。该会主要控制全市各剧场的业务演出，本市及外埠的各剧种演员和班社在津演出，需到会拜访、挂牌登记、商定演出地点及时间，否则将不被批准。该会成员主要系市内各大影剧院经理。资金来源主要是各剧团演出费用的抽头。

1949年天津解放后，更名为影剧业同业公会，会务内容有所变更。由王汉卿任主任委员，李力行任副主任委员。年底，李力行任主任委员，周恩玉任副主任委员。1952年，该会解散。

国剧公会　民国二十六年（1937）二月成立，郭仲麟任会长，梁一鸣任副会长。

下设文、武管事各若干。公会的成立，受到正乐育化会会长李吉瑞的支持，会址即设于李慨然腾出的地处东门里贡院后胡同的一处私宅。该会宗旨是：联合戏曲艺人抵制财东压榨，救济贫苦同行。公会先后在大舞台、上光明戏院、新中央戏院组织了“共和班”(一称“分帐班”)。共和班系艺人联合组成，没有后台老板，不受成班人或经励科的克扣，演出所得按三比七或二五比七五的比例与前台分帐。演员则按每天总收入的多寡和各自“活路”的轻重领取报酬。公会从每张戏票中抽取极小部分作为基金。另外，公会也以募捐和组织义演等争取收入。民国二十七年初，郭仲麟因故辞职，梁一鸣任会长，刘荣萱任副会长。公会除继续组织共和班和救济贫苦艺人外，又在李七庄辛家院添置义地十一亩。民国二十八年夏，天津发生水灾，公会一面向各界募捐，一面邀集津、京、沪名伶义演，收入悉数赈济受灾艺人。其后，梁一鸣等赴沪搭班，会务逐渐陷于停顿。

天津评剧改进会　民国三十四年（1945）成立。系评剧艺人群众性的自发组织，属公会性质。改进会的宗旨是维护评剧艺人的正当权利，抵制随意辞退艺人和克扣艺人。该会决定凡本市和外埠评剧班社在津演出，都必须到会挂牌登记。改进会下设四委（监督、组织、福利、财政）、五科（生、旦、净、丑、音乐），各有专人负责。凡入会会员，均需按期交纳会费。初创时会员逾五百人。第一任会长为刘文彬，第二任会长为王律痕。会址设在多伦道建物街文化大楼内。1949年初结束活动。

京剧音乐组　民国三十五年（1946）成立。由部分京剧音乐从业人员组成。牛长胜任组长，成员有马馥生、张铭禄等。京剧音乐组自称是戏曲艺人的行会组织，实则无甚群众基础，成员甚少，亦无甚作为。民国三十七年并入天津市戏曲协会。

戏曲协会　民国三十七年（1948）五月成立。成员除戏曲艺人外，还有杂耍艺人，以及业余票友。由王庚生任理事长。理事会下设专业组，分别由常务理事或理事担任组长和副组长：京剧组为郭少安、张铭禄、刘汉臣、李桂春；评戏组为李幼卿、郭少田、单宝峰；河北梆子组为王庆林（银达子）、季金亭、云笑天；杂耍组为张寿臣、陈士和、马连登、刘白雪；票友组为朱作舟、张伯驹、邱炳炎。办公地点在多伦道。成立后演过两场义务戏，救济贫苦艺人，并曾出面与中国大戏院前台负责人交涉，制止了前台解散中国大戏院共和班的打算，保证了班底艺人免遭失业。1949年1月天津解放，该会不复存在。

天津市文化艺术工会　1950年初成立。会址设在和平区营口道51号，后又迁到长春道220号。王一达、赵冀平、张全和先后任主席。

文化艺术工会是天津市文艺工作者的群众性组织，在天津市总工会指导下进行工作。工会下设办公室、组织部、劳保部、宣传部、女工部、财务部。干部三十余人。附设文艺工会业校和医务所。市区各戏剧院团和演出场所均设有基层工会。建立初期，该

会每年召开代表大会，进行总结、改选。后改为不定期会议。“文化大革命”中，于1970年初被迫解散。成立二十来年间，该会协助文化局，促进了私营剧团和剧场的国营化，使演员从个体走向集体，从分散走向集中，从流动走向固定，从封建管理走向民主管理。该会注意对演员进行政治、形势和文化教育，组织演员参加社会活动，举行义演，救灾救贫；开展文艺界的业务竞赛，评选先进工作者和劳动模范；组织文艺界体育运动大会。

协　　会

改革旧剧委员会　1949年4月成立。主任为华粹深，副主任白云峰、马馥生。下设京剧（李少春、奚啸伯、袁世海、高步云负责）、评剧（由白云峰、李伴侠负责）、杂剧（由常宝堃负责）等部门。建会宗旨是提倡新戏，改革旧戏，加强艺人之间的团结。该会成员有七十余人。

天津市戏剧曲艺工作者协会　成立于1949年11月10日。主席阿英。办公地点在万全道。该会有会员五百多人，是中华人民共和国成立后天津戏剧曲艺界第一个大型的群众团体。初期协会活动较为频繁，曾先后为戏曲艺人举办过三期政治学习班。还以协会名义邀请梅兰芳到津义演，并用演出收入先后买了燕乐、大舞台等剧场，改为国营。1950年天津市文化事业管理局成立后，该会活动逐渐减少，遂宣告解散。

天津市戏曲改进工作委员会　1952年5月26日成立。系市文化事业管理局聘请新文艺工作者、戏曲专家和艺人联合组织的业务研究兼行政指导部门。共有委员二十一人，其中常务委员十二人。华粹深任主任委员，鲁扬、白云峰任副主任委员。下设二十三人组成的五个工作小组，曾做如下各项工作：(1)审查了各剧种上演剧目二百四十多个；(2)整理、改编和新编河北梆子、评剧剧本四十余个，其中《临江驿》、《柜中缘》、《天河配》、《结婚》、《刘胡兰》、《喜报》和《工厂就是家》等十二个剧本编印成册；(3)扶植新生剧种曲艺剧，指导天津市曲艺工作团先后创作、演出了《检举》、《儿女亲事》、《生日》、《新事新办》和《工人新村》等剧；(4)组织了由河北梆子、曲艺剧两剧种共八十八名演员职员组成的天津市戏曲演出代表团，赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，河北梆子《秦香莲》、《打金枝》、《喜荣归》三剧主演与曲艺剧《新事新办》及其乐队均分别获奖；(5)召开了多次戏曲改革经验交流会；(6)举办盲曲艺艺人学习班。1956年9月中国戏剧家协会天津分会成立，该委员会即撤消。

中国戏剧家协会天津分会　1956年9月成立。会址设在和平区新华北路164号。首届主席王雪波，副主席何迟、杨宝森，秘书长鲁扬。初期会员有一百七十余人，现发

展为四百余人。该会是党领导下的，旨在团结戏剧工作者、推动学术研究和戏剧艺术创作的专业性、群众性团体。剧协天津分会成立后，以组织剧本创作为中心，多次组织剧作者参观、学习，讨论剧本创作，培养、提高剧作者水平。举办老艺人学习班，加强演员修养。协同文化局和文艺工会举办会演和剧目展览演出。参与接待外地来津的演出团体，组织座谈，交流经验。

学　会

移风乐会　清光绪三十三年（1907）创办。曾排演改良新戏《悔前非》等，以期转变社会风气，引进文明，颇受社会欢迎。但因经费无着，一度停办。光绪三十四年又行恢复，排演了《好男儿》、《醒世姻缘》等剧。宣统三年(1911)，该会努力向各戏园推行其所编之戏，并议定一律从俗，各改良新戏均用旧法演唱。同年五月以后，陆续试演《新教子》(提倡自由结婚)、《治魔鬼》(提倡人权)、《家庭教育》(提倡母教）以及《潘烈士投海》等。所演《国耻纪念会》等戏，武场均由城北王秦庄少林会诸会员扮演，以期振奋尚武精神。先后由刘骏、刘子良担任会长。

戏剧改良社　辛亥革命前夕，由提学蔡志赓发起成立，以改良戏剧、移风易俗为宗旨。民国元年（1912)，严范孙推荐汪笑侬主持该社。次年三月，曾排演《代善侠》(即《闭血针》)，外加电影，宣布剧中情节。该社还对旧剧目进行改良演出，成为天津戏剧改良运动的中心。民国三年三月停办。

社会教育俱乐部　清宣统三年（1911）八月，由学、报、绅、商各界郭宗汉、姚志祖、辛鸣培等共十九人发起成立。以编演新戏、改良风俗为宗旨。同年十月，曾演出《潘烈士投海》。并曾约雪印轩、芙蓉仙馆、苏嫒嫒、朱蟾香、小达子、三客串等助演。

艺剧改良社　民国元年（1912）由严范孙、林墨青等主持建立。该社荟集社会有识之士及戏剧改良社中诸人，定期研究新剧，鉴析旧剧目，着意进行高台教化，移风易俗。民国四年天津县成立社会教育办事处，改良社归属办事处管辖。该社成立以后，联络戏曲专家，自编新戏或修改旧本。试演的剧目有《孝友泪》、《胡四娘》、《大幸福》、《因祸得福》、《细柳》、《拾金不昧》等。并印有《哭祖庙》、《弹词》、《千金全德》、《费宫人刺虎》、《长坂坡》、《白帝城托孤》、《徐母训子》等剧本。该社活动直到民国九年以后。

艺曲改良社　民国二年（1913）由刘恩庆发起成立。李仲吟、韩补庵、孙挚哉、林墨青、萧维三等曾先后主持社务。该社鼓吹艺曲改良，热衷社会公益。民国十四年“五卅”运动期间，曾组织王庾生、碧云霞、鲜牡丹、金刚钻等票友和演员在升平茶园、

天仙舞台、广东会馆等处义务演出，为支援上海工人罢工筹款。民国十七年曾改订社章，内部组织分总务、艺曲两系。总务系有编审、调查等股，艺曲系有新剧、平腔等部。至民国十九年左右，社员已发展到五百多人，出版作品也达数十种。社会舆论评价它“为艺曲界开一新纪元”。

天津艺社 民国二十年（1931）二月成立。内分戏剧、文学、音乐、摄影四组。各组每于周六、周日举行研究集会。社友有三十人左右。

天津市戏剧编导研究委员会 戏剧（含曲艺）业务研究机构。1950年10月22日在南市燕乐戏院召开成立大会。主任委员为华粹深，副主任委员为田野、李邦佐，委员有五十八人。委员会下设戏剧、曲艺和话剧三个业务组，分管各该剧（曲）种的艺术革新、新戏编排以及提高演员思想及业务水平等工作。该会经常根据当时舞台演出情况，召开有针对性的研讨会。为保证上演剧目的质量，该会组织人力整理、改编了一批传统剧目，新编了一些新剧目。该会工作延续到天津市戏曲改进工作委员会成立时为止。

天津昆曲研究社 业余昆曲组织。1956年由天津人民广播电台发起成立。成员有二十多人，均为建国前天津各昆曲曲社的业余昆曲爱好者。社址设在天津人民广播电台。研究社成立之后，电台曾为该社成员录音并播放。1956年为我国著名戏剧家汤显祖逝世三百四十周年，电台专题广播了该社成员撰写的论文及录制的唱段。1958年初停止活动。1962年7月，又由部分原成员发起，重新组织起来，并改隶中国音乐家协会天津分会古乐会。1966年再次停止活动。1980年，中国音乐家协会天津分会又重新组织恢复活动，并吸收了一些青年演员。

天津古典戏曲小说研究会 成立于1979年10月。是天津哲学社会科学联合会语文学会领导下的群众性学术团体，会员有六十余人。研究会的宗旨是：团结、组织和联系天津市的古典戏曲小说研究、教学工作者以及古籍整理与出版工作者，积极开展学术研究和其他有关业务活动。研究会成立后，积极组织会员开展各项学术活动，参加天津市传统戏推陈出新和现代戏创作的评论工作，并注意戏曲理论的建设工作。举办了三届年会，交流了会员的研究成果和学习心得，沟通了古典戏曲研究和戏曲理论建树的新信息，促进了中外学术交流。

研究机构

文化局戏剧研究室 前身为戏曲研究室。1959年成立。主任王雪波，副主任贺照、吴云心，隶属于天津市文化局。“文化大革命”中被迫解散。1979年恢复建制，改名为天津市戏剧研究室，主任为高介云。1981年，原文化局曲艺研究室恢复工作，并入该

室。全室设当代戏剧、传统戏曲、曲艺三个专业研究组,《天津剧作》、《百花园》两个编辑部和一个资料组。全室共五十余人。该室从事戏剧、曲艺的理论研究；收集、整理和编纂各剧种、曲种的史料；分析并了解天津市戏剧舞台的发展动向，对有争议的问题开展学术讨论；并为专业、业余戏剧团体提供学术和业务辅导等。自成立到1982年底，该室研究人员先后公开或在内部发表了《中国戏曲艺术》、《京剧生行艺术家浅论》和《试论情节剧的得失》等专著和论文；汇编了《戏剧研究资料》、《曲艺研究资料》共十余册；编纂了《周恩来同志青年时期在天津的戏剧活动资料汇编》和话剧、评剧等史料；记录、整理了部分老艺人的艺术经验；为陈素真演出的豫剧《梵王宫》、《宇宙锋》录了相；创作与改编了话剧、戏曲剧本多种；在中央及省、市级报刊上发表了大量戏剧评论。此外，编辑出版了《百花园》共二十八期,《天津剧作》十期。

天津市舞台艺术研究室　1978年12月成立。前身为1971年建立的舞台灯光会战组。全室共十四人，属文化局领导。负责人为郑洪。该室以剧场、剧团的灯光、音响设备为研究课题，并推广启用新技术。该室研制的可控硅调光器，获文化部1977年科研奖。此外还生产双声道晶体管扩音机并研制自动控制设备。

作坊工厂

久盛斋胡琴铺　民国八年（1919）在东兴市场后的广善街开业，民国二十四年迁至南市荣吉街102号，1967年停业。经营制作人李久茹（1889—1978），北京市广渠门外娄德庄人。李十几岁进北京文盛斋胡琴铺学徒，民国八年，从北京久春堂药铺沈家借大洋三百元来天津开设久盛斋。生产的乐器有胡琴、板胡、嗡子、三弦、琵琶等。李技艺精湛，民国二十八年因患眼疾双目失明后，仅凭双手和耳音仍能续操旧业。琴师徐兰沅、杨宝忠、王殿玉、郭小亭、郭少田等人，当年都是久盛斋的座上客。其女李桂云及徒弟刘华月、郑贵生均能继承其业。

雅韵斋胡琴铺　民国十二年（1923）在南市荣业街与荣吉街交口处的一所楼上开业(今黄河戏院旁)。民国二十九年迁到荣吉街127号营业。经营制作人魏寿亭（1893—1976），河北束鹿人。魏幼年家境贫寒，十二岁进北京声音斋胡琴铺学徒，五年出师后独自制作，串街叫卖。三十岁时来津开业，专营胡琴。1956年，雅韵斋公私合营，魏寿亭到新中国文具店继续从事胡琴的制作和修理工作，1972年退休。雅韵斋的牌匾为当年天津书法家杜小琴题写。

新德庆把子店　新德庆把子店创始人许新一，以做“把子”著名，故有“把子许”之称。民国十五年(1926)，许新一来津，在南市清和大街开新德庆把子店，从此惨淡经

营三十年，为天津“把子”生产做出了贡献。

许新一有子六人。长子宝增、三子宝儒、四子宝亭做盔头，二子寿昌、五子宝臣、六子宝明做把子。尤以寿昌、宝臣的把子为优。原来竹刀易裂，刀与刀把之间易折，且外观侉、大、笨。二十世纪三十年代初，武生李兰亭求助许家制作双刀，寿昌兄弟锐意改革，几经试制，终以用骡马皮包刀，在刀盘处下竹钉以及用水银搓锡粉的操作法，使所做双刀既坚固耐用，又美观逼真，受到演员的赞赏。随后，为正在天津演出的山西梆子演员李子建（李世芳之父）制作了一对马刀，使其用之得心应手。自此，“把子许”之称遂叫响，登门订货者接踵而来。为李万春所做关羽青龙偃月刀，为叶盛章所做的《酒丐》中所用宝剑，至今四、五十年，仍完好无损，许家一直引为得意之作。中华人民共和国成立后，寿昌迁北京，在珠市口南大街开德昌号戏衣庄，专为中国京剧院、中国戏曲学院做把子。1956年，寿昌又与三顺、久春、滕记等戏衣庄共组北京盔头社。宝臣仍在天津，公私合营时入戏衣戏具厂。“把子许”所制把子，除京、津闻名外，还远销华东、东北。

周记胡琴铺　1951年开业。店址设在南市清和街松竹里临街处（现已拆迁扩建成道路）。从事胡琴的制作和修理等业务。经营者周井千(1908—1982)，原名周金铭、周红榜，天津人。合作者于正山。周记胡琴铺选料精细，工艺考究，对胡琴的调试很有章法，深得京剧界的赞誉。杨宝忠曾题赠横幅“凿琴妙手”，姜凤山题赠“医琴圣手”，此外，还有人题赠“音韵良医”、“音律大师”等。五十年代，梅兰芳为外国贵宾演出《洛神》，琴师姜凤山特意从北京赶来天津请周赶修了两把胡琴。为此，梅曾赠与一副对联。1956年，公私合营后，周井千到天津市民族乐器厂工作，带徒弟，传技术。他做的胡琴远销东北、新疆、上海、汉口、北京等数十个省市，在全国评比中曾多次荣获第一名。1966年，周井千因经济犯罪而入狱服刑，1977年提前释放。是年，周曾编写过以胡琴制造工艺为内容的书。1981年周带孙女周文彦在南门西利学公司胡同44号又拾起制琴的技艺。1982年，周井千病故，停业。

天津民族乐器厂　1956年，由十几家单干户组成三个乐器生产合作社，其中一、三两社合并为天津民族乐器生产合作社。1958年，发展到三百多人，改现名天津民族乐器厂。1960年以后，曾停产两年。1963年始再恢复生产。

该厂乐器生产，计分四类：(1)拉弦类，包括京胡、二胡等；(2)弹拨类，包括筝、阮、琵琶、三弦等；(3)吹管类，包括笛、笙等；(4)打击类，包括扬琴、单皮鼓等。共一百三十几种。其中大三弦，因能适应气候变化，保持不落调，在全国享有较高声誉。它如京胡、京二胡、中阮、插口笛也各具特色。大擂更为天津特产，用于曲艺演出中的“拉戏”。笙以音量大、音色美、吹奏省力的特点而远销日本宫廷。

天津锣厂　1956年3月，天津第一乐器生产合作社，组织原山东周村德诚昌锣厂

北京分厂张玉山等十一名制锣艺人，建立了乐器生产合作社的第五车间，恢复了建国初期一度兴起后又中断的铜响器生产。1964年，扩建为天津铜响器生产合作社。1969年改为天津锣厂。早在1958年，张玉山等人即深入剧场，广交演员，根据演出需要，在配料、造型、定音诸方面精心研制，不久创制了天津虎音锣。虎音锣被北京京剧团用于《铡美案》等剧中，收到了裘盛戎所说“唱做起来，浑身是劲儿”的艺术效果。它以音调准而活、音色厚而美、音长而不散（尤其是音强而不燥、音弱而不漂）、使用灵敏、外观漂亮等优点，在1961年全国铜响乐器第一次评比会上夺魁。从此，京剧、昆曲、评剧、河北梆子、越剧、豫剧、吕剧、闽剧、桂剧、黄梅戏等剧种的五百多家剧团争相订货。张玉山也因仅凭响声便能辨别锣的厚薄密度而决定使用定音锤的轻重，被誉为“耳朵张”、“特技艺人”。琴师杨宝忠曾高度评价他们的劳作“不只在我国铜响乐器制造工艺方面做出了极大贡献，就是对发展戏曲事业，提高各剧团演出质量方面也立下了汗马功劳”。1964年以后，随着当时现代戏的日益兴起，该社又陆续创制出适合于现代戏演出的高音虎音锣、低音虎音锣、低音武锣、高音水镲等四种规格的锣、镲。1978年以后，职工增至一百五十多人，产品增至十几种，其中虎音锣、仿苏锣、小锣、铙钹等五种畅销香港、新加坡、日本、德国、美国等地。1979年，一位美国朋友为获得一面天津虎音锣，竟不远万里，追随该年赴美演出的李世济等直到香港，恭候演出结束，才得如愿以偿，从而留下了“万里追锣”的佳话。

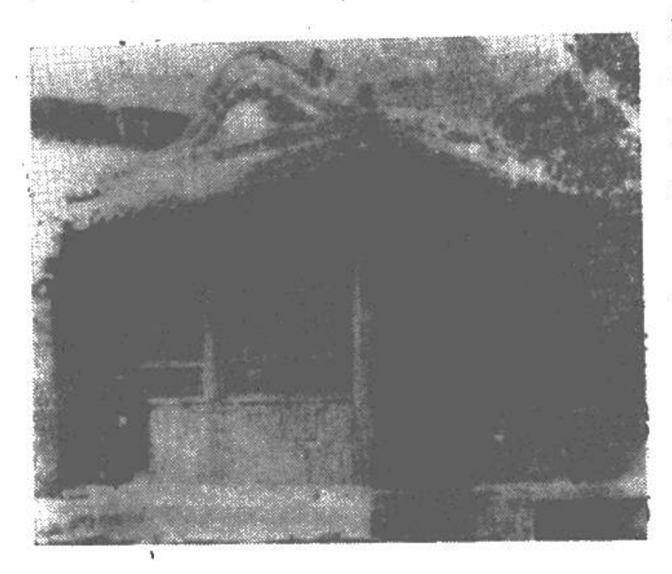
评剧院舞美工厂　1958年天津市评剧院建立后，原天津市评剧团舞美队扩建为评剧院舞美工厂。技师有马凤朝、齐绍棠等。该厂为剧院下属各演出团体制作了大量布景和道具，其中《刘胡兰》、《梁山伯与祝英台》等剧的布景道具，各有特色。《梁祝》“化蝶”一场，采用立体布景，写实与象征相结合，并加用彩头，构思巧妙，制作新颖。出国剧目《牛郎织女》的布景道具巧夺天工，马凤朝制作的“牛形”，状如真牛，以假乱真，受到国内外观众称赞。该厂还承揽外来业务，曾为天津市京、梆等剧团以及话剧团、电影制片厂制作道具。该厂曾于1981年6月参加天津市文化局举办的“舞台科技成果展览”，同年12月又参加“天津市舞台美术展览”，并于1982年12月参加“全国舞台美术展览”。其中《闺女大了》、《牛郎织女》的服装设计，《拜月记》、《朝阳沟》、《包贵查街》、《两家福》的舞台设计，《牛郎织女》的布景等，博得佳评。

河北梆子剧院盔头把子小工厂　1979年5月，天津市河北梆子剧院抽调部分家属、徒工组成盔头把子小工厂，由该院道具制作师傅赵沛霖（天津戏曲道具制造业“把子赵”的后代）和退休手工艺人姚敏主持制作，带徒授艺。这个厂承担了剧院下属各演出团舞台所用的全部盔头以及小道具的制作，还先后承揽过山西、河南、北京和天津市内许多演出团体的道具外加工。该厂制作的盔头、大刀、宝剑等戏具，于1981年12月参加“天津市舞台美术展览”，获得好评。

演 出 场 所

天津最早的演出场所，是伴随着人们进行宗教活动出现的庙台。当天津还是小县镇时，每年旧历的二月初二、三月初三、四月初一、七月十五、十月初一等诸神诞辰之日，民间都要在一些小庙周围选一空旷处"祈天"、"请神"，同时进行戏曲演出。人们利用自然地形，用土堆砌成六平米左右的土台（也称"草台"）。演员在露天土台上演出，观众可围在四面观看，外围设有许多小吃摊、茶摊及杂货摊。这种土台虽然简陋，但在当时，已是车夫、船工、小商人等下层市民或农民的重要娱乐场所，每逢春节、端午、中秋等节日，自娱性的戏曲演出也在这些土台上进行。这种土台，是天津最原始的演出场地。

元、明时期，随着漕运的日益发达，天津民间的酬神演出也更为频繁起来。元泰定三年(1326)，在三岔河口西岸修建了天后宫。约于明代，又增建了戏楼。天津西杨柳青镇的药王庙戏楼，天津县城西北角的城隍庙戏楼，蓟县城厢的天仙宫戏楼，宋家营的龙山戏楼，也大都建于明末。文化发达的蓟县从清初到乾隆、嘉庆期间，各地庙宇及少数胜区所建戏楼竟达二十余座（图为建于清康、乾时期的蓟县邦均关帝庙戏楼)。这些戏楼都为木结构楼台式建筑，舞台为伸出式，三面敞开，前台后台相连，前台两侧各有一小门，台前左右各有一台柱，有的书有抱柱对联。台下的广场，为观众看戏的场所。关于庙台演出的情况《津门杂记》"四月庙会"条称："四月庙会最夥，初六、初八日天津府县城隍庙赛会，自朔日起至初十日香火纷繁，而灯棚之盛历有年所，尤为大观。各所分段搭造席棚，或三或五，两庙相联。灯彩陈设备极华丽，文玩字画，鼎彝尊罍相映生辉，俱系大家所藏者，皆能借用壮观。两庙戏台纯用灯嵌，晚间请十番会同人，在县庙戏台上奏古乐数曲，随有昆曲倡和，皆旧家读书人也。府庙后楼罩棚亦有戏台一座，于正会之次日有祝寿会，演戏一天，为神祝寿，灯彩尤精妙。"

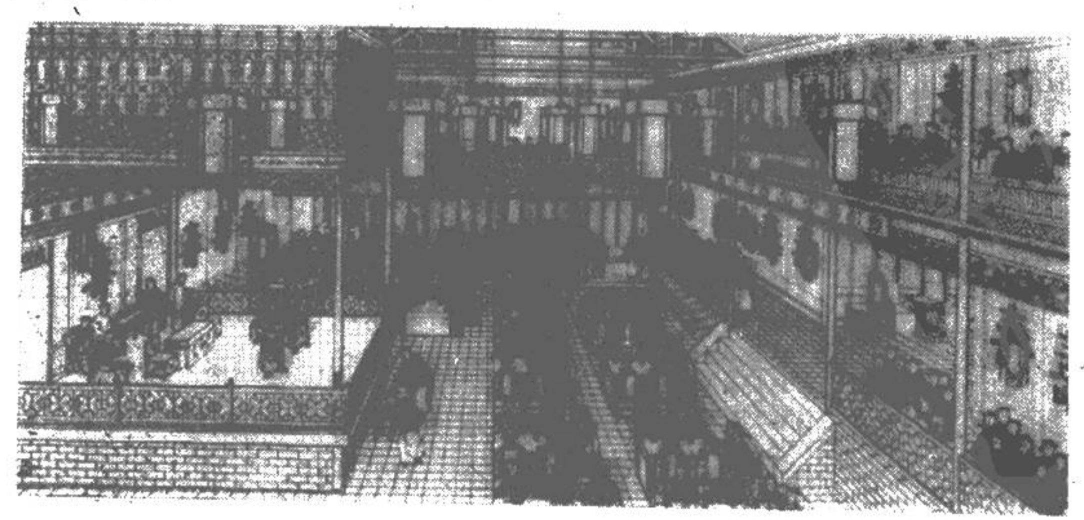


庙台的出现，为戏曲提供了固定的演出场所。



清代中叶，天津已成为北方的经济中心之一。当时，沿今狮子林桥西南面及其迤西的卫河（即南运河）南岸的沿河附近，在商业行会集中的宫南、宫北大街到侯家后、钞关（今北大关）以及估衣街、锅店街，出现了称为“茶园”的营业性戏曲演出场所。如后来被称为四大名园之一的协盛茶园，即坐落在今侯家后北口；另一名园袭胜轩，坐落在今北大关金华桥南。另外，还出现了专供伶人居住的戏园。清道光四年（1824），五十九岁的诗人崔旭定居天津后所撰《津门百咏》中说：“戏园七处赛京城，纨绔逢场各有情；若问儿家住何处，家家门外有堂名。”并在诗后自注：“戏园，起于近年。伶人寓此者五十余家。”茶园已是将舞台与观众席统一在一个建筑体内的室内剧场。舞台为伸出式三面敞开的方台，台口两旁有两根柱子，上横沿有铁栏杆，专供武戏演员表演特技。茶园的舞台用自然采光。茶园的观众，围着八仙桌相对而坐，侧脸看戏。观众入园只收茶资，不收戏票。商贾、掮客也常常利用茶园的场地来谈生意。（上图为当时的茶园内景）

天津商业的繁荣，吸引了外埠大批商人旅津经商。他们为联系同乡，便于经商，各自按其籍贯自发集资兴建会馆，以供同乡、同业者集会团拜或寄寓。这些会馆不少都设有戏台、戏楼。如建于清咸丰二年(1852）的江西会馆和光绪二十九年（1903）动工三十三年建成的广东会馆，即建有戏楼。这些戏楼的戏台均为伸出式，观众可三面看戏。台下为散座，楼上为包厢。这些会馆戏台不仅为同乡唱堂会戏用，也常常租给外人用来演出堂会。(图为光绪十八年为庆贺李鸿章七十寿辰，在吴楚公所戏楼举办堂会的情景——海军石印书局印制)



咸丰年后，天津以经营盐务、粮业、海运而起家的天成“韩”家、益德裕“高”家、杨柳青“石”家、土城“刘”家、正兴德“穆”家、振德“黄”家、长元“杨”家、益照临“张”家等“八大家”，和后来的新“八大家”，以及另外一些商人、官僚、乡绅等，暴发骤富，也有不少家在宅院、祠堂、家庙内修建戏楼、戏台。这些戏楼同旧式茶园大抵相同，只是建筑更较精美。这些富户每逢喜庆宴乐及家庭自娱，也常邀集京津两地的皮簧、梆子名角，如谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、侯俊山、田际云等在戏楼演出“堂会”。会馆戏楼和私宅戏楼均为非营业性的戏曲演出场所。

清光绪二十六年八国联军的入侵，洗劫了上述繁华地区，加之此前在海河岸边修了马路和火车站，天津的商业中心逐渐南移，与日本租界相接壤的东南城角及南市一带，逐渐发展为新的商业区。与此相适应，娱乐场所也由北向南发展。据《天津政俗沿革记》记载：“南门外一望荒凉，向多积水。自庚子后外人租界地逼至东南城角及海河东岸，歌楼酒肆，丛错其间。”这一时期在南市及其附近一带新建和由茶园改建、扩建的戏园，大多改称为“舞台”，其代表是下天仙舞台、东天仙舞台、昇平舞台、广和楼舞台、第一舞台、大舞台等。这些舞台取消了茶座和比较原始的设备，更换和设置了花楼、月台、排椅式池座，楼上设包厢、散座。有的增添或附设了“转动舞台”设备。适应了彩头班演出以灯光布景为号召的连台本戏。因此不仅一些京角轮换到津公演，而且上海的不少名角也纷至沓来。这些戏园的出现，是天津早期的茶园向现代化剧场的一个过渡。

这个时期，京、津、沪的皮簧、秦腔名演员云集天津。文明戏在天津开始萌芽，“落子”也渐渐被天津广大观众接受。多剧种、多层次的演出，相应地需要多层次、多形式的演出场所，因之除去比较正规的剧场外，早在茶园时期前就出现的、用苇席或布临时搭盖的戏棚，也布满天津的各个角落。原供妓女清唱的一些“坤书馆”，后因每天由一出“落子”小戏“攒底”，于是改为专演“落子”的“落子馆”。评剧的第一代女艺人花莲舫、李金顺、刘翠霞、白玉霜等，就是在“落子馆”成长起来的。天津的“落子馆”促进了评剧艺术的发展。

民国九年（1920）的直皖战争，民国十一年和民国十三年的两次直奉战争，兵燹再次掳掠了刚刚复苏的钞关、侯家后、宫南、宫北大街。连年的军阀混战，破坏了民族商业，却繁荣了外国租界的半殖民地经济，形成了新的经济繁华区。不断的政治变动，使一些下野的军阀、官僚、遗老遗少，以及买办、资本家、大地主等也纷纷迁入完全不受中国政府法律辖制的租界地藏身避风。他们在租界内建公馆、别墅时，不少也在厅堂内修建戏台用来演出堂会。这些戏台均为方型，三面敞开式，后台为化妆室，池座设方桌、椅子及条凳，楼上为女眷席。一些私宅没有戏台建筑的达官显贵举行堂会，则多在正厅前临时搭一戏台，堂屋为后台，庭院内搭盖天棚，棚下设散座，两厢坐女眷。

租界的经济繁荣，吸引了一些人在租界内投资兴建新的剧场。租界内原有的一些剧

场也纷纷改建、扩建（图为二、三十年代天津中型剧场演出情况）。当时的日、法租界，由于商业集中、交通便利而成为剧场最繁荣的区域。在一十年代末、二十年代初，还出现了仿效上海大世界游艺场形式的游艺场，如日租界的大罗天游艺场、张园游艺场，英租界的陶园游艺场等。民国十六年（1927），天津建成了第一座现代化的剧场——春和大戏院。它的舞台为镜框式，钢筋框架结构。在管理上采用了预先售票、对号入座的措施，取消了打"手巾把"的落后习惯，使剧场秩序得到了改进。民国二十五年秋，又建成了设备更加完善、现代化程度更高的中国大戏院。



1949年中华人民共和国成立后，天津原有的一百多个大、中、小型剧场及书场、茶社，先后收归国有。随着市区居民住宅的建设，在市内新建的居民区内，又相继建成一批文化宫、影剧院，如第二工人文化宫、南开人民文化宫、河东区人民礼堂、黄河道影剧院、新兴影剧院以及在回族集中居住的西北角针市街建成的民族文化宫等。这些大型剧场既放映电影，也演出戏曲，进一步增加了戏曲演出的场所。不少工厂、企业、机关、学校的俱乐部或礼堂也向社会开放。

1962年，天津戏曲团体大量精减，1963年开始，戏曲古装剧目绝迹舞台；与此相应，一些大、中型剧院大多改为影剧院，坐落在南市、鸟市、郭庄子、谦德庄、广开等地的小型剧场大多改做他用。从此，天津的戏曲演出出现了萧条景象。"文化大革命"中，天津所有的影剧院实际上只放映电影，或用来召开"批判会"、"讲用会"，仅有极少数的影剧院上演所谓"样板戏"。1978年以后，天津的影剧院才陆续恢复了戏曲演出活动，但剧场已较前减少许多。

天后宫戏楼　约建于明，坐落在今南开区宫北大街天后宫正门对面。舞台坐北朝南，直对天后塑像。戏楼是木结构楼台式建筑，前后台相连。前台两侧各有一小门，上场门书"扬风"小匾额，下场门书"扢雅"小匾额，舞台正中悬"乐奏钧天"匾额。台面、台顶均为木板，顶棚中央有一六角形透音孔。左右各有一台柱，书有抱柱对联。戏楼上下通衢。每年旧历三月二十三被认为是天后诞辰，旧时每到这天上午都要演三出酬神戏。平时在此演戏谢神者亦有之。清光绪年间，谭鑫培、王长林、龚云甫等均曾在此演出过。

药王庙戏楼　建于明万历年间，坐落在天津西郊杨柳青镇药王庙山门前。《京津风土丛书·天津杨柳青小志》载："药王庙有戏楼台，光绪年间戏班游艺于乡村者颇有妙伶人……"孙菊仙也曾在此演出。戏楼现已无存。

城隍庙戏楼 约建于明末或清初，坐落在今南开区西北角府署街。该戏楼为砖木结构，前为戏台，后为戏房。戏台上有天津书法家梅宝璐题写的对联："善报恶报，循环果报，早报晚报，如何不报；名场利场，无非戏场，上场下场，都在当场。"清光绪十年（1884）刊张焘著《津门杂记》记载县城隍庙赛会，戏台纯用灯嵌。城隍庙现已改为学校，戏楼无存。



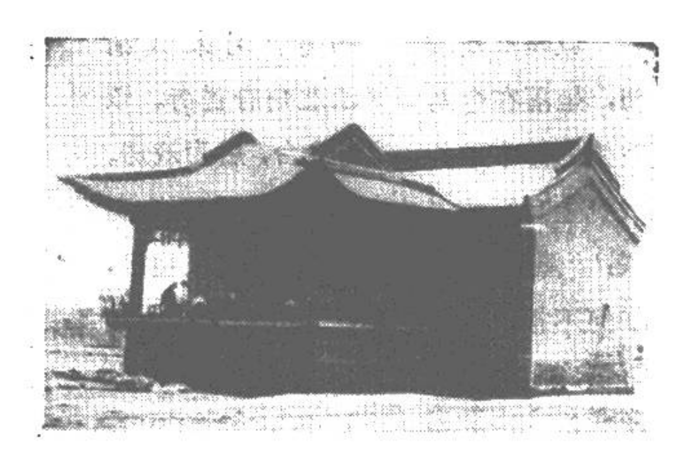
静海县夫子庙戏楼 建于清乾隆八年（1743），坐落在今静海县城北。当地进士励宋万曾为戏楼撰碑文云："……余邑北城外，旧有夫子庙……今年孟夏，赵德融、李光晋等始建歌楼于殿楹之南。鳞桷举嵂，龙础嶙峣，鸭阑乌牕，靓深轩翥。岁时修祀，牲牢甫陈，箫管继奏。俾千古忠良邪佞剖白于威霜烈日之前，即一时粉黛冠裳默喻夫福善祸淫之柄。顶烧顿额触悚心。则兹楼之设，谓人事神即神之示人可已……"末署"乾隆八年岁次癸亥孟夏下完吉立"（《静海县志》）今戏楼及碑皆不存。

天成寺戏楼 亦称卧云楼戏楼。建于清乾隆十年（1745），坐落在蓟县盘山天成寺附近。戏楼坐南朝北，台基由花岗石砌成，高四点五米。舞台宽约十米、深九米。四根台柱，楼顶为飞檐式。可三面看戏。戏楼斜对面为卧云楼，中隔山谷。观众看戏立于山谷。相传，乾隆到盘山欲见百姓，大臣献"卧云楼看戏"之策。今戏楼无存，仅余台基遗迹。

尊美堂戏楼 天津西郊杨柳青镇的石姓家族，是天津巨富"八大家"之一。清咸丰年间修建"天锡堂"宅院，院内设有戏楼。此戏楼只于主人喜、寿日邀班演唱小折子戏。随着"天锡堂"的凋敝，戏楼也荡然无存。清同治年间，石家又仿"天锡堂"建"尊美堂"，也设戏楼，坐落在"尊美堂"大院的路西第一道跨院内。戏楼坐南朝北，建筑为砖木结构。舞台高一米多，左右两侧有上、下场门，门宽不足一米。舞台台口宽六点五米，进深四米。舞台上方有两排（五个）吊灯。台顶为木结构，并以变形斗拱接榫组合，上有精细雕刻，木雕上的彩漆今仍依稀可见。戏楼舞台现已拆掉，前半部（包括舞台部分）为西郊区教育局教研室的健身房，后半部为西郊区教育局会议室。

周公祠戏楼 清光绪年间为纪念清军提督周盛传及其兄周盛波而建的祠堂。共两处，都设戏楼。一处在今红桥区三条石大街，早已被毁。一处在今南郊区小站西南的会馆村（见下页图），毁于"文化大革命"中。现仅存青砖为墙、白石做阶、一式并排的三座殿堂。戏楼在殿堂对面，前为广场。戏台由前、后台两部分组成。

后台由上、下场门直通前台，后台设六角窗两个，以利采光。前台下砌砖石，北面设门可进出台下。戏台为伸出式，可从三面看戏。



广东会馆戏楼　广东会馆坐落在今南开区南门里大街。系旅津粤籍商人设置的办事、联络和聚会场所。清光绪二十九年（1903）十二月二十七日破土动工，清光绪三十三年正月十四日建成。占地面积六千六百一十九点四三平方米，建筑面积二千三百三十三平方米。戏楼是建筑主体，占整个建筑面积的三分之二。戏楼坐南朝北，舞台为伸出式，台深十米、宽八米。台的前端两侧没有台柱，观众从三面看戏毫不影响视线。舞台顶端用百余根变形斗拱堆砌接榫，螺旋而上，构成“鸡笼式”藻井，也称“螺旋回音罩”。台下设散座，可容五百余人。舞台对面和楼上东、西两侧设十五个包厢，可容二百余人。戏楼和舞台均为木结构、木装修。舞台正中悬一横匾，上书“熏风南来”。这座戏楼是目前天津仅存的古典式剧场。京剧演员杨小楼、梅兰芳等曾演出于此。

张勋戏楼　民国六年（1917）张勋复辟失败，避居天津英租界，置产建宅，（在今和平区保定道）内建戏楼。戏楼系二层建筑，以木结构为主。天花板上覆盖瓦楞铁板，顶呈拱形。一、二楼东西北三面均有环楼宽敞走廊。楼基低于走廊地面三尺，有台阶与走廊相通。面积一百五十平方米，东西稍长，略呈长方形。戏台系方形旧式舞台，坐南朝北，面积三十平方米，两侧突出为刀把形，右为演奏台。舞台有四柱，上有顶。台周有一尺高护栏，台座底部呈弧形。全台饰以绿色油漆彩绘，后台有化妆室。台下池座可容五百人，上、下走廊可容四百人。楼上为女眷席。池座前排设长桌、椅子，余为长凳。民国十三年张勋去世，房产于民国十八年卖于余宗毅，创办私立慈惠小学。1954年改为保定道小学。1976年地震，房屋震损。1980年重建新楼，旧貌无存。

李纯祠堂戏楼　坐落在今南开区南丰路五十四号。戏楼是李纯（江西督军）祠堂建筑的一部分，在二道院南端，坐南朝北。戏台为伸出式，进深约五米，宽约八米，台基高约一米。台口有护栏，台两侧为台阶。戏台顶下有“鸡笼式”藻井，藻井内塑有五条龙，每条龙头部都悬于壁外，龙口有悬挂吊灯的钩。后有三间化妆室。现保存完好。

庆王府大厅　建于二十世纪二十年代中叶，坐落在今和平区重庆道原庆王府内。此建筑原为清末太监张兰德（小德张）所属，建成后不久卖给原清王朝庆亲王载振。整个建筑为西洋风格。供娱乐堂会用的大厅约二百平方米，厅内原饰有龙凤彩绘、龙凤大围屏，屏前设宝座，左右有铜鹤及漆雕等饰物。厅内现仍有两簇彩色玻璃制的葡萄形吊灯

及长约两米、宽约三米、高约半米的木制活动戏台。原稽古社张春华等曾在此演出。五十年代初，房主将房产献给国家，现为天津市政府外事办公室。

协盛茶园　坐落在今侯家后北口路西。约建于清同治末期或光绪初叶，为天津早期著名茶园之一。园门外用围墙圈为小院，院临街。园门两侧有伸出约二尺长的铁三角架，铁架前端各挂有竖长条木牌一面，红漆木牌上刻有金（或黑）字名标，下垂一尺多长红布条相衬；园门上楣正中悬挂书有“协盛茶园”的横匾。园内尚书有对联：“协盛雅化，自古为昭，看弦歌三终，不改当年旧谱；盛世元音，如今未醉，聆承平一片，非同往日新声。”茶园今已无存。

金声茶园　曾名元升茶园、元兴茶园、景春茶园、景桂茶园、中央茶园、天仙茶园（俗称中天仙）、福仙茶园。坐落在北门里大街元升胡同。约建于清同治末期或光绪初叶，为天津原“四大名园”之一。该茶园的舞台和后台皆较窄小，楼下正面均为散座，楼上两侧为隔断包厢。台柱书有抱柱对联：“元气转洪钧，如闻盛世元音，俾孝子忠臣各存元善；昇高调凤琯，自有闲庭胜步，合来今古往永庆昇平。”因几易园主，故几度更名。最后于民国二十年（1931）倒闭，茶园改建他用。

庆芳茶园　曾名天仙茶园（俗称“上天仙”）、鸣盛茶园、鸣盛戏院。坐落在原东马路闽津会馆（今北门东水阁大街袜子胡同）。约建于清同治末期或光绪初叶，为天津原“四大名园”之一。该茶园约于清光绪中叶前曾一度改为闽津会馆，不久改为天仙茶园，故时人习惯称为“闽津会馆‘上天仙’”。该茶园今已无存。

天福茶园　亦名天福楼。曾名天福舞台（天福大舞台）、天安戏院（天安大戏院）、北洋戏院（北洋大戏院）。解放后称小剧场、延安影剧院，今名延安剧场。坐落在今和平区新华路二百六十二号。约建于清光绪初叶，为天津较早的茶园和历史最长的茶园（戏院）之一。二十世纪二十年代，天福舞台一度专演评剧（时称蹦蹦戏），并成为当时规模较大，舞台设备（包括灯光、布景等）较为先进完整的蹦蹦戏馆之一。民国二十年（1931）易主，刘文波任经理，更名北洋戏院（北洋大戏院），专邀京剧名角，与春和大戏院、明星大戏院成为京剧名角三大演出场所。

天仙茶园（下天仙）　坐落在原日租界闸口西（今和平路五百五十二号）。约建于清光绪初叶。当时为天津著名茶园之一。清光绪二十六年（1900）毁于火。清光绪二十九年重建，仍称天仙茶园，产权属津利公司，赵广顺任经理。建筑为砖木结构，占地广阔，园内宽广，可容观众一千三百余人。设有二楼，楼下池座，楼上前部包厢。后台除化妆室外，两侧尚有宿舍，可容百余人住宿。大门前有宽敞通道，两侧设宣传牌，左侧尚有一餐厅。民国八年（1919）更名大新舞台。民国十四年由孙宝山接任经理，更名新明大戏院，兼演戏曲和电影。戏曲以演连台本戏著称。戏院还开任用“女招待”之先例，一时生意非常兴隆。民国二十六年日本军国主义者侵占天津后，将戏院改名樱花馆

(天津剧场)，专放映日本电影。民国三十四年李吟梅任经理，改名美琪戏院（美琪电影院)，仍兼演戏曲和电影（一度专放映电影)。1949年天津解放后，美琪戏院由中国人民解放军二十兵团接管。1955年由天津市文化局接管，改名人民剧场。剧场于1957年和1975年两次进行大修，现建筑为钢筋混凝土结构，占地面积一千九百平方米，建筑面积共三千二百零五平方米。现以演话剧为主。

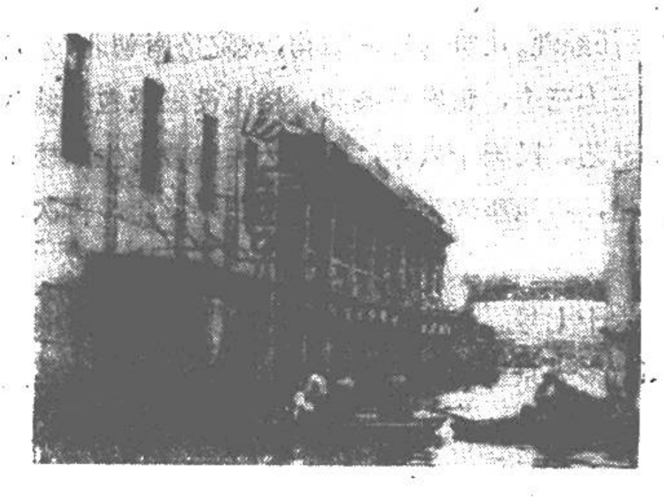
天仙茶园(东天仙)　坐落在原奥租界大马路（今河北区建国道一百二十一号)。约建于清光绪中叶。茶园的建筑较为简易，但建筑面积和占地面积广阔，属较大型茶园。周围摊贩小卖和艺人撂地说书以及其他卖艺者甚多，形成一个热闹市场。民国五年(1916)，梅兰芳新排时装戏《一缕麻》曾首演于此。民国十九年左右刘霁岚集资改建，更名天宝戏院。其建筑为砖木结构，设备较为先进。楼下座席近千，楼上有包厢。开业初，由于经营不善，一度营业不振。民国二十六年赵兰亭任经理后多邀名角，京剧、评剧、梆子轮流演出，生意日隆，声誉日增，一跃成为天津影响较大的戏院之一。1949年天津解放后，由天津市文化局接收，改名民主戏院，后又更名民主剧场。

升平茶园　曾名升平舞台、升平歌舞台、升平戏院、黄河戏院。今名黄河剧场。坐落在今南市荣安大街七十号。建于清光绪三十年（1905)。原建筑为砖木结构，场内楼板、边廊包厢及舞台均为木制。民国九年，曾因建筑残破而停业。后由曹学谦、李宝林经营，重新修复再度营业。三十年代开始专演评剧。1949年天津解放后由国家接收，更名黄河戏院。1957年戏院进行大修，建筑为钢筋混凝土结构，占地面积一千二百八十八平方米，建筑面积一千八百九十平方米，共设一千一百七十九个座席。目前黄河剧场为天津唯一专演评剧的剧场。

丹桂茶园　曾名丹桂戏院、大众戏院。坐落在南市原平安大街（今南市荣吉大街)。建于清光绪三十四年（1908)，辛德桂、李锡武（绰号“面茶李”）曾任经理。砖木结构，中型规模。台前两侧书有对联：“丹桂九转而成，看菊部文章，真慕道神仙化境；桂喜一枝可折，请梨园子弟，来与争富贵虚名。”茶园早期曾以歌姬清唱为主，后兼演戏曲和电影。目前为南市影院，专放映电影。

广和楼茶园　曾名广和楼戏院。坐落在今南市东兴大街和荣吉大街转角处。约建于清末，曾由高福安（艺人）经营。砖木结构，在天津首创用转动式舞台。园中书有对联：“广厦集鸿宾，试看大启文明，金石千声，云霞万色；和风宜凤尾，为问几多变化，古今一瞬，天地双眸。”该园经常上演连台本戏。约在民国十三年（1924）因房危而拆除，今已无存。

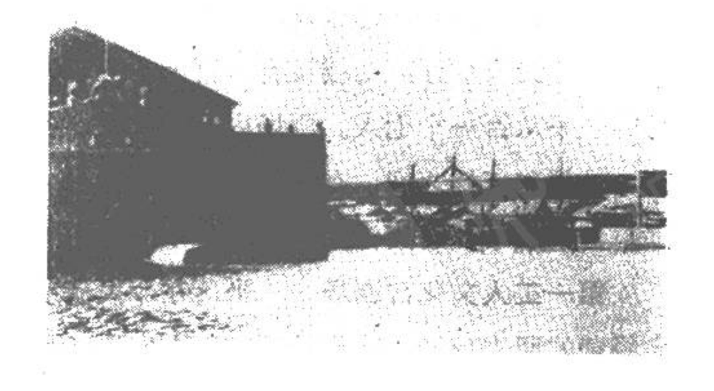
中华茶园　曾名中华坤书馆、中华落子馆、中华戏院，今名中华剧场。坐落在今和平路南市口北。约建于清光绪二十九年（1903)。原经理魏鸿翼（绰号魏虎)。中型规模，砖木结构，设置三百多座席，楼下皆为四方“八仙桌”，三面设六个凳子，楼上三



面包厢。包厢前面系“廊子”（即人行通道），宽六十公分左右，主要为“三行”（扔手巾把的；卖茶水的；卖瓜子、糖果和小吃的）进出行卖。舞台为方型伸出式，上有一大横匾，书“中华乐土”四字。戏台正面供有财神爷像。舞台左侧是场面，右侧系演员候场座凳。台口前有一横铁杆，为坤书馆和落子馆时期演员停立演唱时的扶手。两台柱书抱柱对联：“好景目中收，观不尽麝月祥云，莺歌燕舞；春风怀中抱，领略些温香软玉，桂馥兰芳。”门前有个小院，门两侧各挂长一米、宽二十多厘米的黑漆金字牌，书“中华茶园”四字，牌下各有大红布条相衬。该茶园初期曾演京剧、河北梆子和曲艺(时称“什样杂耍”)。约在民初前后，与华乐坤书馆、群英坤书馆、天会坤书馆、同庆坤书馆、权乐坤书馆、庆云坤书馆并称为“七大坤书馆”(图为1939年天津水灾时期的庆云戏院)。自庆春平腔梆子班在津唱响后，中华茶园遂改为专演唱落子的落子馆，并一度成为生意最兴隆的落子馆之一。建国前几年演出河北梆子。建国后改名中华戏院，演京剧、评剧和河北梆子等。目前以演曲艺为主。

群英茶园　曾名群英坤书馆、群英落子馆。今名群英戏院。坐落在今南市东兴大街一百三十九号。约建于清末民初，由原江苏督军李纯兴建，祁文轩、郝祥金、高步云、赵立常等人先后任经理。砖木结构，规模较大。舞台前有一幅雕木泥金对联。该茶园原为“七大坤书馆”之一，民国五年（1916）改称落子馆。目前以演戏曲为主，兼放映电影。

第一舞台　俗称南市第一台。曾名第一台、上光明戏院。坐落在今东兴大街。约建于民国元年(1912)，系高福安筹资建造。李吟梅等人曾任经理。砖木结构，舞台坐东朝西，面积(占地和建筑)仅次于大舞台。建院初期，陶显庭、庞世奇、郝振基等曾在此演出。二十年代，曾发生一次火灾，戏院遭损毁。后重新修建，主要演连台本戏。民国二十六年，戏院再次修整，并改名上光明戏院。李洪春、李盛斌、高盛麟等，在此一度专演武生戏，经常客满。1945年，因年久失修，房危停业。1949年拆除（图为1939年天津水灾时之第一舞台)。



大舞台　坐落在今南市荣安大街西口。建于民国四年(1915)，投资人系

温世霖，王在田、诸葛玉发、诸葛安等先后任经理。建筑为砖木结构，戏院坐南朝北，系转动舞台。院基宽绰，三层楼房，池座八百三十三个，廊座系条凳，楼上设三级包厢共八十九个。开业后生意兴隆，常邀名角登台献艺。民国十六年，因年久失修曾发生塌楼事件，戏院停业。民国二十八年，戏院重新修建，将池座改为散座。民国三十二年，再次修整。五十年代初，该院改为小学校。

明星大戏院　坐落在今和平路一百六十七号。该院原为电影院，其建筑、音响均佳，故仿北京开明影院例，加演戏曲。所邀多为京剧名角。梅兰芳为之作开幕演出。三十年代初，为天津“三大戏院”之一。三十年代中叶后又专映电影。今名和平影院。

春和大戏院　曾名国泰戏院、光华戏院、光华电影院、大明电影院、劳动剧场，今名工人剧场。坐落在今滨江道福厚里四号。建于民国十六年（1927），投资建造者为高春和，戏院遂取名春和。春和大戏院是三十年代天津“三大戏院”之一，剧场规模较大、设备完善（包括有对外播放演出实况的音响设备）。管理制度采取了预售票、对号入座措施，取消了“手巾把”、卖小吃等落后习惯，经营效果和影响程度，均比北洋大戏院、明星大戏院优胜。民国二十四年，曾因上演西洋舞被封停业。后改名“国泰”，专演电影，偶尔演出戏曲。中国大戏院开业后，改名光华戏院，只演电影。民国三十二年，由日本人横沟市之助经营，改名大明电影院。后又由罗字强、扬奕五经营。民国三十四年，后台曾发生火灾，一度停业。1949年，由纺织公会接管，修复后改名劳动剧场。1957年，由天津第一工人文化宫接管，改名工人剧场。现为钢筋框架结构，面积三千平方米，座位一千零二十一个。

天华景戏院　坐落在今和平区滨江道“劝业场”三楼。建于民国十七年。由高兴樵出资兴建，原经理高士元。混凝土结构，转动式舞台，设有三层座席。一层五百多个座席；二层设二十多个包厢，二百多座席；三层一百八十个座席。由于地处商场之中，又常演内容新颖的新剧和带灯光布景的连台本戏，因之生意兴隆。1949年天津解放后收归国有。“文化大革命”期间曾改名红星影剧院，停业十年。现已恢复原名。

中国大戏院　坐落在原法租界（今和平区滨江道一百二十四号）。建于民国二十五年（1936）。旧址原系顾维钧的出租地。原董事长是周振东。孟少臣集资兴建。孟少臣、孟广铭（孟少臣之子）先后任经理，李华亭、冯承壁、李宗琪等人先后任后台管事。戏院原系一幢中、法结合式的建筑，混凝土结构，共五层楼，面积七千七百九十八平方米。一楼、三楼设有前厅，二楼设有一百七十三平方米的观众休息厅。一至三楼均为观众席，可容一千八百一十七人。剧场内没有支柱，各角度的观众视线均不受阻碍；声响效果极佳。一楼和三楼之间设有电梯。前台与后台之间设有铁幕的特殊装置，一旦发生火警，铁幕自动放下隔断火源。1949年，该院为国家收购，1955年改名中国戏院。

第一工人文化宫剧场　坐落在今民族路五十一号第一工人文化宫内。原为意大利人经营的回力球场。剧场设两千四百座席。舞台装有电动布景吊杆和自动调光设备。后

台设化妆室、排练间、卫生间和一百五十个床位的演员宿舍。是目前天津最大和设备比较先进的剧场。

其他主要古戏楼、戏台略表

名 称	坐落地址	建成年代	建筑概况	演出活动	备 注
关王祠	今杨柳青		庙殿前设有戏楼	酬神及民间戏班演出	《天津杨柳青小志》载："天齐庙西有关王祠……西偏又一关王祠，道咸兵燹殿焚，仅余柱础布于地，前有演戏楼台，光绪间亦毁于火。"
浙绍乡祠戏楼	今南开区户部街	清康熙四十三年(1704)	关帝庙大殿后，戏房三间，戏台一座	酬神及同乡聚会演出	旅津浙江籍商人所建，今已不存
江西会馆戏楼	今红桥区估衣街万寿宫	清咸丰二年(1852)	楼内设戏台，台下为散座，楼上三面包厢	同上	旅津江西籍商人所建，现改为学校
江苏会馆戏楼	今南开区仓敖街	清光绪二十年(1894)	同上	同乡聚会及戏班演戏	旅津江苏商人所建，现改为学校
安徽会馆戏楼	今河北区金钢桥西	清光绪年间	同上	同上	旅津安徽籍商人所建，今已不存
怀庆会馆戏楼	今红桥区曲店街	同上	同上	同上	旅津河南怀庆（今沁阳）籍商人所建，今已不存
闽粤会馆戏楼	今红桥区北马路北门西	清代	楼内设戏台，台下散座，楼上三面包厢，室外有一露天戏台	同上	旅津福建、广东籍商人所建，现为天津第二中心医院
中州会馆戏楼	今河北区中山路	清末	砖木结构，台下散座，楼上三面包厢	堂会演出	清末袁世凯任直隶总督期间所建造币厂，后增建戏楼，曾一度为河北公园戏院，现改建他用
吴楚公所戏楼	同上	约清末	同上	同上	清末直隶总督、北洋大臣李鸿章曾于清光绪十八年(1892)在此祝寿演唱堂会，今已不存

蓟县其他主要古戏楼、戏台略表

名称	坐落地址	建成年代	备注
天仙宫戏楼	蓟县城厢	明末	庙宇面积大，戏楼颇具规模。已毁
龙山戏楼	宋家营	同上	戏楼建于山坡下，观众在半山腰看戏。戏楼已毁，尚存台基
五名山戏楼	窦家庄	清初	
白涧戏楼	白涧	顺治年间	白涧为北京至清东陵间一站。顺治十五年建行宫，并建戏楼，现有遗址
太平庄戏楼	孙各庄乡太平庄村	康熙、乾隆时期	此乡居民多为满族。建有许多皇亲陵墓。戏楼已毁
峰山戏楼	马伸桥乡	同上	戏楼建在半山腰，规模很大。已毁，尚存台基
关帝庙戏楼	邦均	同上	戏楼建于村西，背对大街面对关帝庙。邦均村东还建有另一座戏楼，台为方形，长、宽各三丈。已毁
文庙戏楼	蓟县城关	乾隆年间	
药王庙戏楼	蓟县城关	乾隆年间	此楼为药王庙、城隍庙、马神庙，三庙共用。已毁
关帝庙戏楼	同上	同上	已毁
龙古庄戏楼	龙古庄	乾隆、嘉庆年间	同上
三岔口戏楼	三岔口	同上	有庙。颇具规模，已毁
侯家营戏楼	侯家营	同上	
上仓戏楼	上仓镇	同上	上仓有两个戏楼。都有庙。均毁
下仓戏楼	下仓镇	同上	有庙。已毁
蒙郾戏楼	蒙郾	同上	同上
海潮庵戏楼		同上	同上
九百户戏楼	九百户庄	同上	同上
五百户戏楼	五百户庄	同上	同上

(续上表)

名　称	坐落地址	建成年代	备　　注
憋姑寺戏楼	憋姑寺	乾隆、嘉庆年间	有寺有塔，寺毁塔存。戏楼已毁
古庄子戏楼	古庄子村	同上	该村建有吴可读祠堂。戏楼可能与此有关。已毁
苏家坟戏楼	苏家坟	嘉庆年间	已毁
马房戏楼	马房村	咸丰年间	同上
龙泉寺戏楼	穿芳峪	咸丰年间	穿芳峪建有私人园林，为文人墨客聚会之地。园林有遗迹。戏楼已毁
下营戏楼	下营村	中华民国三年	已毁
黄崖关戏楼	黄崖关八仙洞		有庙。每年三月三庙会，长城内外村民均来看戏。已毁
许家台戏楼	许家台		
刘家顶戏楼	刘家顶		
桑梓戏楼	桑梓		菩萨庙。已毁
洪水庄戏楼	洪水庄		
田各庄戏楼	田各庄		
环秀寺戏楼			规模很大。三面环山。戏楼已毁，现存台基

其他主要私人住宅、祠堂、家庙内戏楼、戏台略表

名　　称	坐落地址	所居主人	演出活动	备　　注
李家花园戏楼	今冰窖胡同（原李宅花园内）	“李善人”	常邀京角演堂会戏	建筑为砖木结构，戏园可容四千余人。大约毁于二十年代，今已不存
程克家庭小舞台	今红桥区南竹林村	程　克	堂会演出	改建他用
李释戡家庭小舞台	今河西区广东路	李释戡	同上	同上
张云亭家庭小舞台	今和平区郑州道	“小德张”（清末太监）	同上	同上
李士伟家庭小舞台	今河北区进步道	李士伟	同上	同上
孟思远祠堂戏台	今南郊区泥沽村		庙会演出	今已不存
卞家私宅戏楼	今南开区北门里	卞　家（天津巨商）	堂会演出	建筑比较讲究，现已不存
梨元洪宅戏楼	原英租界梨宅花园	梨元洪	1929年袁寒云、董曼妙曾在此演出。杨小楼、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、谭小培、王又宸、谭富英等亦曾在此演出	梨宅花园，花木扶疏，景致清雅，演唱昆曲尤为适宜。孟家曾借台演堂会，耗资二十万元（一说三十万元），系天津戏曲史上最大规模的一次堂会
孙家花园戏楼	今河北区黄纬路五马路一百六十六号	孙仲英	堂会演出	戏楼始为孙仲英建造，民国元年(1922)卖于曹锟，遂改名曹家花园。民国二十四年曹又转手卖给当时政府，一度称为天津第一公园。现戏楼已毁

其他主要茶园略表

名　称	坐落地址	曾用名	备　注
袭胜轩	今北大关金华桥西	袭胜茶园 袭胜园 西天仙茶园	约建于清光绪初或同治末，系天津原"四大名园"之一，今已不存
天桂茶园	原新马路（今河北大街石桥北）	北天桂茶园	天津早期茶园之一。今改他用
绘芳茶园	今北门东，路北		天津早期茶园之一。清光绪二十八年（1902）杨小楼应该茶园主人之邀，来此演出，一举成名。今已不存
聚兴茶园	原法租界紫竹林		清光绪二十九年（1903），周春奎、水上漂等曾在此演出。后谭鑫培、龚云甫等亦曾在此演出。今已不存
大观茶园	原北马路官银号（今东北城角）	大观新舞台 天津商场 大观楼 天津电影院	园内书有对联："天者大之极称，改大为天，如入广寒闻律吕；乐已观而有味，一观曰乐，全以游戏见文章。"宣统元年（1909）改名大观新舞台。后一度改为天津商场，三楼设"天晴茶社"。后又改名天津电影院
庆和茶园	今西马路	庆和戏院	清光绪三十三年（1904）"三庆和"等戏班曾在此演出。后改茶楼。今已不存
兴盛茶园	原西头西门外	西天仙茶园	清光绪十年（1884）前后，隆庆和班曾在此演出。今已不存
聚庆茶园	今西关街韦驮庙西	中天仙茶园	

（续表一）

名称	坐落地址	曾用名	备注
权仙茶园	原法租界（今和平区滨江道吉林路口）	东天仙茶园	清光绪三十年（1904），谭鑫培、十三红等曾在此演出，后杨月山、天鹅旦等亦曾在此演出。今已不存
权仙茶园	原法租界（今和平区滨江道）	西权仙茶园 新新电影院 华安影剧院 新闻电影院	先后由张某、韦耀卿、屠泽春、张杰等人经营，今改建他用
万福茶园			清光绪三十年（1904），赵紫云、金月梅等曾演出于此。今已不存
兴华茶园	原河北贾家大桥西（今河北元纬路）		宣统元年（1909），德胜和等戏班曾在此演出。今已不存
富春茶园	原俄租界		宣统元年（1909），曾专演蹦蹦戏。今已不存
宴福茶园	同上		同上
同乐新舞台			清宣统二年（1910），由刘麟兴建。今已不存
永顺落子馆			清宣统二年（1910），曾演京剧、梆子、评剧。今已不存
华乐茶园	今南市荣业大街一百一十二号	宾乐坤书馆 宾乐落子馆 聚庆戏院 聚华戏院 劳动剧场	清末民初，由书馆改建。今已不存
宝和轩	今北门西		清宣统二年（1910），曾专演蹦蹦戏，现改他用
凤鸣茶园	今南市		清宣统年间，谭鑫培、老乡亲、元元红、程永龙等曾在此演出。今已不存

（续表二）

名　　称	坐落地址	曾用名	备　　注
天乐茶园			清宣统三年（1911），小达子等曾演出于此，今已不存
普乐茶园	今三条石普乐大街		今已不存
开明茶园	原南市“三不管”内	大乐茶园	同上
龙海茶园	西门外		同上
燕乐茶园	今南市平安大街	四海升平 燕乐升平 燕乐落子馆 燕乐戏院 红旗戏院	约建于清末民初。原经理于嘉锡。砖木结构，中小型。曾演评戏、文明戏。四十年代后，长期演“什样杂耍”。现主要演曲艺，兼演电影
宴（晏）乐茶园	今河北区建国道		民国四年（1915），成兆才、月明珠率庆春平腔梆子班来津首演于此。今已不存
同兴茶园			民国四年（1915），刘清海、董金喜率哈哈腔班首次进津，曾演出于此。今已不存
绘春茶园	南市		今已不存
天会茶园	“劝业场”内	天会坤书馆 天会落子馆 天会杂耍馆	原为“七大坤书馆”之一，民国五年（1916）曾专演蹦蹦戏。今已不存
同庆茶园	今东南角闸口街东口	同庆坤书馆 同庆落子馆 国光影戏院	同上
权乐茶园	今南市永安大街二十一号	权乐坤书馆 权乐落子馆 聚通戏院 权乐戏院 权乐影剧院	由原江西督军陈光远兴建，刘景山经营。民国五年（1916）后专演蹦蹦戏。今为长虹影剧院

（续表三）

名称	坐落地址	曾用名	备注
庆云茶园	今南市慎益大街一百二十九号	庆云坤书馆 庆云落子馆 庆云戏院 庆云影戏院 共和戏院	原为“七大坤书馆”之一。由原福建军务督办王永泉兴建。民国五年（1916）改为落子馆，专演蹦蹦戏。今为南市剧场
天合茶园	今侯家后中街	天合落子馆	民国六年（1917），曾专演蹦蹦戏，今已不存
共和厅南书馆			二十年代末，由李文英、李文美、李文君等在此演出苏滩戏。今已不存
天升茶园	今东北角原北海楼	东升茶社 天升戏院 天升电影院	二十年代末，多邀京角在此演出，今已不存
天喜茶园	今南市东兴大街五号	上平安戏院	约建于清末，今为长城戏院
恒庆茶园	今西门外北小道子		今已不存
广庆茶园	今西大湾子		同上
东来轩	今锅店街东口		园内书有对联：“东流曲水楼三面；来客当飞酒一觞。”今已不存
聚胜茶园	今西关街韦驮庙大街		今已不存
上海茶楼	今西门北		同上
会有轩	今西门内		同上
太平茶楼	今西北角百货商场二楼		改建他用
山泉茶楼	今西南角		今已不存
广和楼	今西大湾子		同上

（续表四）

名　称	坐落地址	曾用名	备　　注
德庆园	今铃铛阁大街		今已不存
六合轩	今驴市口		同上
会仙茶园	同上		同上
天福园	今北大关金华桥南口福团胡同		同上
金华茶园	今双街口金华大街		同上
金华茶园	今茶店口西		同上
福来轩	今北大关金华桥旁		同上
义顺茶园	今北大关		同上
北天仙	今北营门外路西	广开戏院	同上
兴北茶园	今大红桥北		同上
义和轩	今河北大胡同		同上
三德轩	今估衣街归贾胡同		同上
华北茶园	同上		同上
庆合茶园	今锅店街东口		同上
永福茶园	今南大道		同上
玉茗春茶社	今锅店街鸟市内		同上
宝元茶社	今南马路		同上
西天仙	今南开二纬路	广开戏院	同上
新天仙	同上		同上
广顺茶园	同上		同上

(续表五)

名　称	坐落地址	曾用名	备　注
同顺茶园	今南开二纬路		今已不存
松凤阁	原日租界俗德里（今人民剧场对面）		同上
东来顺			同上
德庆茶园	今和平路福仙池楼上		改建他用
新声戏院	今南市永安街新华池楼上		同上
雨来散	今南市清和街和首善街交叉口		今已不存
万来茶园			同上
天华茶园	今南市荣吉街		同上
玉壶春茶楼	今南市广兴大街		茶楼内书有对联："为名忙，为利忙，忙里偷闲，喝杯茶去；劳心苦，劳力苦，苦中寻乐，拿壶酒来。"今已不存
桂和茶园	今南市		今已不存
通顺茶园	同上		同上
通海茶园	同上		同上
四平台	今南市玉林村		同上
四海茶园	同上		同上
张八大篷	同上		同上
畅春园茶社	今南市东兴大街什锦斋楼上		同上
明香阁	今南市东兴大街		同上

（续表六）

名　　称	坐落地址	曾用名	备　　注
新世界	今西宁道		今已不存
金华茶园	今山东路、长春道交叉口		同上
小金台茶园	今长春道		同上
桂仙茶园	今和平区内		同上
河北茶园	今新大路		同上
二丹凤茶园	今建国道		同上
茂林春茶园	同上		同上
四益茶园	同上		同上
金钟茶园	今小西关街		同上
金利茶园	今东浮桥东		同上
通乐茶园	今河东区		同上
韦驮庙茶园	今锦衣卫桥大街		同上
聚仙茶园	今河东区		同上
群仙茶园	今河东区地道外		同上
雅观茶园	今大直沽		同上
德美茶园	今河东区		同上
五芳茶园	今河东地道外		同上
玉芳茶园			同上
德来茶园	今河东朱家坟		同上
德仙茶园	同上		同上
庆乐茶园	同上		同上
五福茶园	同上		同上
永义茶园	同上		同上
四义茶园	同上		同上
聚胜茶园	同上		同上
三和茶园	今谦德庄		同上
同乐茶园	同上		同上
玉兴茶园	同上		同上

其他主要戏院、剧场略表

名　称	坐落地址	曾用名	备　注
庆来坤戏院	原海大道（今和平区大沽路）		清光绪二十四年（1898），红菊花、盖天红等曾在此演出。今已不存
中兴舞台	今谦德庄	中兴戏院 宝兴戏院	二十年代初，灵芝花等曾在此演出。今已不存
新世界戏院	原天祥商场内		民国十四年（1925）开幕，邀"义佛社"在此首演
神仙世界	原日租界		民国十五年（1926），金友琴、李金顺均曾在此演出。今已不存
妙舞台	原中原百货商场（今百货大楼五楼）	中原妙舞台 中原剧场 中原游艺厅	二十年代末，梅兰芳等曾演出于此。今改他用
天馨戏院	今老冰窑塘子胡同		今已不存
宝山戏院	今锅店街鸟市内		同上
小华北戏院	同上		同上
华北戏院	今北马路一百四十三号	北洋茶社 华北影剧院	建于民国二年(1913)，商树珊兴建。砖木结构，设有二层楼，可容一千三百余人
新声舞台	原泰康商场四楼	（另说：新新舞台欣声舞台）	原院主米玉华。民国十七年(1928)李吉瑞等曾于此演出。今改他用
小广寒戏院	原天祥商场三楼		今改他用
天乐戏院	"劝业场"六楼		二十年代初，曾专演蹦蹦戏。后专演曲艺，今改他用
新欣舞台	原天祥商场四楼	小世界 鸿记舞台 共和大舞台 乾坤大戏院 大观园	今改他用

(续表一)

名　称	坐落地址	曾用名	备　注
蛱蝶大戏院	今和平区曲阜道三号	蛱蝶电影院 大光明电影院	今为海河电影院
新民大戏院	今河东区大直沽		今为大直沽影剧院
聚英戏院	原河北大胡同	新剧场	今已不存
国民戏院	今东马路	新华戏院	民国二十五年(1936)开业,原经理杨锡庆、邱奎章。今改他用
永乐戏院			民国二十六年(1937),曾演出文明戏、评剧。今已不存
光明戏院	今滨江道一百六十七号	光明社	三十年代曾演戏曲,今为光明电影院
大陆戏院	今解放南路	光陆影院 莫斯科影院	三十年代,曾演戏曲。今为北京影院
上权仙戏院	今南市荣吉街一百一十九号		今为淮海影院
乐乐戏院	今和平区新华路	乐乐剧厅	改建他用
圣安娜剧厅			今已不存
励志社剧场			同上
胜利戏院	今河西三义庄		同上
真光戏院	今成都道五十五号	真光影院	1950年前后,曾演戏曲。今为曙光电影院
华林落子馆	今南市荣吉街西口		今改他用
太平戏院	今河东区郭庄子		今为太平影院
桂和戏院	今西南角		改建他用

（续表二）

名　　称	坐落地址	曾用名	备　　　注
树山戏院	今小王庄		改建他用
京津戏院	同上		今为京津影院
同乐戏院	今西门北		戏院内书有对联："乐以忘忧，乐以忘惧，问乐事于今何在；同心相应，同气相求，约同仁小住为佳，答云所谓之同。"今已不存
第二工人文化宫剧场	今河东区光华路二号		1954年，由原一工人娱乐场所改建而成。座席一千五百六十九个。开幕由梅兰芳首演
民族文化宫剧场	今西北角针市街一百五十四号		1957年建成。座席千余个
南开工人文化宫剧场	今南开区南丰路五十四号		原为"李公祠"1958年重新修建，并扩建剧场。1960年开业
黄河道影剧院	今黄河道中段北侧		1978年建成。座席一千五百一十八个

演出过戏曲的影院略表

名　称	坐落地址	曾用名	备　注
华新电影院			今已不存
万国影院	原法租界（今滨江道）	三炮台 天天大舞台 天丰大舞台 新中央戏院 红卫兵剧场 滨江剧场	天津较早兼演戏曲的电影院之一。该院多次更名，今为滨江影院
皇宫电影院	原日租界（今和平路多伦道）	文化会堂 天津影院 萨库拉	今为花园
平安电影院	今和平区浙江路	音乐厅	今为音乐厅
天宫影院	今劝业商场四楼	四新影院	三十年代经常演出戏曲，并多邀京剧名角。今为天宫影院
天升电影院	今进步道七号	天升戏院 天升影戏院 解放桥影院	今为解放桥影院
皇后影院	今三义庄小营门东		今改他用
中央影院	同上		今改他用
河北影院	今红桥区大胡同	东风影院	1976年震损后重建

演出过戏曲的游艺厅（场）略表

名　　称	坐落地址	曾用名	备　　注
露香园			今已不存
大罗天游艺场	原日租界（今鞍山道）		一度曾改为故物市场。今为《天津日报》社址
张园游艺场	同上	张园避暑场	二十年代，常演新剧、文明戏。后宣统居住于此。今改它用
陶园游艺场	今河西马场道东口	陶园避暑场	二十年代，经常上演新剧、文明戏。今改他用
天外天卧云楼	今劝业商场屋顶	天外天游艺场	今改他用
中原屋顶游艺场	今百货大楼	七重天	同上
惠民游艺场	原英租界（今大沽路、小白楼）		同上
小梨园	原泰康商场一楼	歌舞台	三十年代、四十年代时演戏曲，后长期演曲艺。今改他用
春和屋顶	原春和大戏院屋顶		今改他用
天津青年会礼堂	今东马路	天津青年宫	今为天津少年宫
天祥屋顶	原天祥市场屋顶	天祥市场屋顶游艺场	今改他用

建国后新建或改建的剧场略表

名　称	坐落地址	曾用名	备　注
人民礼堂	今和平区建设路八十号	科学会堂	1958年建立
河东人民礼堂	今河东区十一经路	河东区人民礼堂	同上
新剧场			同上
长江戏院		长江影剧院	1959年建立
人民公园影剧院	人民公园内		1960年建立
天津干部俱乐部大剧场	今河西区马场道		1962年建立
八一礼堂	今和平区鞍山道		同上
城厢礼堂	今南开区府署街		
中山门影剧院	今河东中山门工人新村		
大直沽影剧院		新民大戏院	
河西区工人俱乐部	今河西区围堤道		
河北区文化馆	今河北区中山路		
红桥区工人俱乐部	今红桥区河北大街新安里		
凯旋礼堂	今河北区中山路		
天津宾馆礼堂	今河西区友谊路		
北宁影剧院	北宁公园内		
新兴影剧场	今和平区成都道西		1980年建立

郊县主要剧场略表

名称	坐落地址	备注
东郊礼堂	东郊区张贵庄	
军粮城影剧院	东郊区军粮城镇	
南郊影剧院	南郊葛沽镇	
双港影剧院	南郊区双港乡	
纪庄子影剧院	西郊区李七庄乡	
杨柳青影剧院	西郊区杨柳青镇	
北郊区影剧院	北郊区北仓乡	
宜兴埠影剧院	北郊区宜兴埠乡	
双口影剧院	北郊区双口乡	
塘沽戏院	塘沽	1957年建成
塘沽文化馆	同上	
塘沽文化宫	同上	
北塘影剧院	塘沽北塘乡	
长征影剧院	塘沽	
塘沽剧场	同上	
汉沽区文化馆	汉沽	
汉沽工人俱乐部	同上	
太平村影戏院	大港区太平村	
蓟县影剧院	蓟县城关	
下仓影剧院	蓟县邦均乡	
静海影剧院	静海县城关	
独流影剧院	静海县独流镇	
陈官屯影剧院	静海县陈官屯乡	
良王庄影剧院	静海县良王庄乡	
王口影剧院	静海县王口乡	
武清县礼堂	武清县杨村镇	
王庆坨影剧院	武清县王庆坨乡	
崔黄口影剧院	武清县崔黄口乡	
汉沽港影剧院	武清县汉沽港乡	
宁河影剧院	宁河县芦台镇	
林亭口影剧院	宝坻县大口屯乡	
八门城影剧院	宝坻县八门城乡	

演出习俗

天津戏曲演出习俗，可分为戏班演出习俗（包括班规）和观演习俗两种类型。

戏曲班社的演出习俗，与外地（尤其是北京）的京剧、昆曲以及河北梆子等班社的习俗大同小异。其突出特点，一是含有浓重的封建迷信色彩（如祈求吉祥的习俗）；一是具有明显的商业性目的（如礼节性或带有广告性质的习俗）。还有梨园界内部自助性的（如搭桌戏等）习俗。

观演习俗，主要源于农村，故多带有封建迷信色彩，其中庙会戏是其主要表现形式。庙会在农村，历代相沿已久，是集宗教信仰、经济贸易、文化娱乐于一体的群众集会活动，根据农村生产规律，每于春秋两季举行。庙会习俗传入天津城厢，亦颇繁盛。及至城市日趋繁荣，又因适应城市观众等诸多因素，形成一些新的习俗，如堂会戏、会馆戏和义务戏等。

中华人民共和国建国以后，所有以上两种类型习俗，尤其是一些违背时代精神和现代科学文明的迷信习俗，都已逐渐被淘汰。例如庙会在建国后，经过改造，去掉迷信色彩，有的地方已成为“物资交流会”了。而从二十世纪五十年代起，天津的郊县地区，每于春节之后，又常有组织地举行农民文艺会演（或调演），以检阅农民业余演出队伍的创作成果。这都是由于社会制度的变革所引起的社会习俗的变化。

破台 新建戏园落成后开业前，或旧戏园屡出事故时，业主为了求吉利祛邪祟，雇用三名贫苦男艺人为其破台：一名演员扮女鬼，一名演员扮灵官，另外有一人打堂鼓。午夜过后，全戏园只点几盏光度微弱的长明灯，击鼓人先打三通鼓，女鬼便披头散发，素脸，着青帔白腰包，两鬓挂魂子（即白纸条），从上场门走到台上。随即，头带金踏镫，挂红髯，身披红软靠，手拿神鞭的灵官也从后台追出，女鬼作惊恐状，任意在台上或台下奔跑，直至被灵官追出戏园前门，业主方将全园灯光放明，然后到后台向三人分发红包儿，扮女鬼者得双份儿。新明大戏院和南市第一台建成后都曾举行过此种仪式。亦有由五名演员分扮大鬼、小鬼追赶野鬼者，过场与上述同。

封箱 每到农历岁末，戏园的上座率便呈下降趋势，艺人本身劳累一年，也须休养歇憩，并置办年货，故自腊月十五日起，至迟不过二十七八日，各班社陆续封箱。

封箱之前，演员们各演拿手戏一折，最后合演一出反串戏，务求谐趣、火炽，以便招徕观众。散戏之后，戏装、砌末、刀枪把子等分别装箱，装毕加锁，并贴书有“封箱大吉”字样的封条和黄钱纸。

祭神 一种祭台。系封箱后举行的盛典，于封箱日之午夜后举行。先由五名演员扮成不同扮相的灵官给祖师爷塑像点烛上香，继之由班主带领全班演职员向祖师爷塑像顶礼膜拜，行叩头大礼。五个“灵官”各自点燃手持神鞭上所挂的爆竹，一时满台乒乓作响。接着，大灵官从供桌下抓出一只公鸡，拧下鸡头向台上台下淋血。随后，从后台走出两个头戴孩儿发，身穿抱衣抱裤，手拿笤帚的“扫台童子”，把舞台收拾干净。然后，文、武财神上场，文财神戴相纱，蒙面具，穿蟒袍，系玉带，手执书有“天官赐福”等字样的可变条幅；武财神勾金脸，戴金踏镫，穿绿蟒，双手抱着一只金色大元宝模型。二人在锣鼓声中跳一段时间后，武财神要把元宝扔给坐在台下一排正中的前台经理。经理把元宝兜在怀里后，低着头一口气跑到帐房，把元宝锁在柜子里。最后大家一起摆台。摆台有大摆台、小摆台之分。大摆台的式样是：正中高台，大帐下摆公案桌和大座儿公案椅。桌子上有印信、令箭（绿色令箭共十二支，分别于十二个时辰使用；另有两支金钺令箭）和宝剑、笔架、黑红两支毛笔及令旗等。桌子前左右立放两条板凳，各衬龙、虎形。桌子后有两把“雨盖”(即伞)，一黄一红，黄的是歪脖儿杆，红的是直杆。两雨盖之间有一方纛旗，中间圆光绣有“帅”字。台口插有红、黄、绿、白、黑五色尖纛旗。小摆台较简单，中间只摆小高台、小帐子。公案桌上有兵符印信、文房四宝，不摆龙虎形，不摆雨盖。一切完毕后，全体人员聚餐，班主宣布来年人员去留及演出事宜。

开台 农历正月初一日起，各班社陆续恢复演出。首场演出之前，要隆重举行开台典礼。正戏开始前，由主要演员扮灵官跳台，名“跳灵官”。跳毕，开演正戏。这一天所演均为吉祥戏，如《御碑亭》(《金榜乐·大团圆》)、《摇钱树》、《黄金台》、《鸿鸾禧》、《麒麟送子》、《龙凤呈祥》、《渭水河》(《八百八年》)、《六国封相》、《百寿图》等。绝对不唱带“杀”、“斩”、“刺”、“哭”字的戏。另外，凡于年节扮演死鬼、着孝或脸上喷彩脚色，以及扮演兽形的演员，均在包银之外，另加报酬。

跳加官 正戏开演前所加的一段独脚舞蹈戏，一般由底包扮演。扮相是头戴相纱，脸蒙面具，身穿加官蟒（可变红、黄、绿三种颜色），手执缎制可变条幅，上书“天官赐福”、“加官进禄”、“指日高升”等字样。演员在武场“滚头子”伴奏下，边跳边展示条幅，借以向观众表示祝愿和欢迎。民国二十五年（1936）九月十九日，天津中国大戏院落成开幕，京剧须生马连良破例于前场“跳加官”。

谢场 又名“送客”。整台戏演毕之后，从后台走出小生和旦脚各一人，前者头戴驸马套翅，身穿大红官衣，后者凤冠霞帔，二人频频向观众行礼表示感谢。有的甚至走下舞台，送观众到戏园门口。这种谢场也称“金榜谢场”。

游街　戏班于演出前，由演员们化好妆在锣鼓伴奏下走上街头，以广招徕，然后返回剧场演戏。此亦为活广告。

摆砌末　戏园于每日演出前，以当日所演剧目之主要道具（砌末）置于戏园前厅或门首。熟悉剧情的观众，一看便知要演的剧目。如一张椅子上架一杆大枪，即是演《挑滑车》；摆竹马，即是演《请清兵》；摆四个藤牌、四个盾牌，即是演《战宛城》等。

搭桌戏　搭桌戏的名称源于清末。彼时庵观寺院的住持、方丈等，为了从善男信女中获取资助，便请他们出钱约戏班到庙里演戏，除部分支付戏班外，其余皆归庙堂使用。这种演出是在大院里临时搭台，台下设若干方桌，除背着戏台一面外，其余三面皆摆条凳，先来的人有座，后来者往往没座，遇有这种情况，管事人便高喊："搭桌子！"久之，人们即称在这种场合演戏为"搭桌戏"。后来推而广之，凡属私人筹款或为资助某个人而举办的戏曲演出，都称搭桌戏。戏班中常常为了救济贫苦伤残或遇有婚丧大事而无力办理的同行，自愿合作为其演出搭桌戏，除去开销，将收入悉数交与被资助的人。也有的戏园经理在旧历岁末举办搭桌戏，印制红票分发同仁推销，票款各归其己有，以此作为年终优惠报酬。

迎驾戏　据《续天津县志》载：清乾隆五十二年（1787）十一月的一封诏书中透露，乾隆帝"临幸天津巡视海淀，向来直隶、淀河一带预备彩棚戏台，并设有彩莲船只等件"。虽曾经制止，然至乾隆五十九年三月仍见以龙舟及戏剧杂技迎驾，可知当时津沽民间有迎驾演剧之俗。

庙会戏　天津郊县农村之庙会戏，相沿已久。据《静海县志》收录清乾隆八年（1743）励宗万撰写的《关夫子庙戏楼碑记》中说："岁时修祀，牲牢甫陈，箫管继奏，俾千古忠良邪佞剖白于威霜烈日之前，即一时粉黛冠裳默喻夫福善祸淫之柄。"可见庙会演戏在清初已属习见。

清咸丰、同治以来，天津城南三十里之蜂窝庙（供奉药王）会，在天津近郊庙会中规模最盛，每年于农历四月二十一日至二十八日举行，均有戏曲演出。武清县各区庙会大小约四十余处，集中于每年春季至六月举行。据记载，宝坻县娘娘庙会演戏，一般连演四日。一日之内，大约巳初开，未初歇；申初开，酉正歇；点灯时开、二鼓歇，谓之夜八出。蓟县以三月三日盘山桃花会为盛。届时，千象寺（因明代某僧善医眼疾，故又谓眼药寺）前免费治疗眼疾，上天成寺免费修鞋。因庙会又为农民麦收前的准备事宜提供方便，游客可兼买农具，故又名"铁器会"、"竹木器会"。蓟县还有龙山庙会，旧历三月十七、八日庙会甚盛，但无妇女浏览，故俗称"光棍子庙会"。一般传说龙王生日是在正月，这里则认为是三月十七。庙会由十一日闹起，直至二十日左右。老百姓要给演戏的演员送猪送羊，请他们演好戏，让龙王高兴，保证一年风调雨顺。

天津城厢的庙会也很多，规模最盛的是娘娘庙会。旧历三月二十二日，相传为海神

天后林娘娘的诞辰，每年届期，要在正门对面的戏楼上演戏酬神，剧目多为吉庆戏。转天则举办规模盛大的“皇会”。天津府县城隍庙，从农历四月初一到初十，也举办赛会。会上香火繁盛，兼有灯棚、字画及鼎、尊等祭祀器皿竞相陈列，格外热闹。晚上，在县庙内大戏台上，由各界文人合作演出。前面吹奏古乐，演奏“十番”；后面演昆曲剧目。四月初二，在府庙后楼戏台为神祝寿，演戏一天，皆演吉祥剧目。四月初八日晚上出鬼会，业余演员们扮演不同的鬼形登上戏台手舞足蹈，一个个面目狰狞令人恐怖。

应节戏 每逢旧历传统节日，各戏班便演出内容与该节日有关联的剧目，称应节戏。正月十五为上元节，演出《上元夫人》、《元宵谜》等；三月三日为蟠桃节，演出《蟠桃会》、《安天会》等；五月五日为端午节，演出《白蛇传》、《五毒传》、《混元盒》、《金针刺红蟒》、《琵琶缘》、《青石山》、《火判》、《钟馗嫁妹》等捉妖驱邪剧目；七月初七为七夕节，演出《天河配》(《牛郎织女》)、《鹊桥密誓》等；七月十五日为中元节，系超度亡魂之鬼节，演出《盂兰会》、《洛阳桥》(《天下第一桥》)等，在上两剧中戏中串戏，加演小车会、跑旱船、老背少以及什样杂耍等节目；八月十五日为中秋节，演出《玉兔升仙》、《大香庆节》、《嫦娥奔月》及《斗牛宫》等。

秋台子戏 蓟县柳河套一带，在二十世纪三十年代，有所谓“庆丰会”的组织。每年秋后丰收，老百姓为了偿还许下的心愿，邀请戏班，临时搭棚唱戏，名为唱秋台子戏。

祝贺观音菩萨生日戏 宁河县东丰台有观音庙，每年旧历二月十九日，传为观音生日，要唱戏三天为观音祝寿，伴随要“烧花船”。船为纸扎，形体甚大，以纸扎观音端坐船中，左为金童，右为玉女，前有韦陀。十七日上午花船“入坞”(抬入庙中)，下午男人进香。十八日上午村民抬着花船“出游”，后面跟着各种民间“花会”，串街巡游，村民纷纷向船中投掷“元宝锞子”。下午妇女进香。十九日上午“烧花船”，村民抬船一直向南行(据说此日刮北风，观音正好借风返回南海)。送行村民皆捧香火随后，烧船时顶礼膜拜，尽将香火掷入船中焚化。戏曲日演两场。其他大镇也有此习俗。

渔民祈求吉祥戏 传说清代乾隆皇帝微服下海口，曾到塘沽，乘的是郑家船，得其照料，赠绣龙衬衣，后人称郑氏为“龙袍郑”。“龙袍郑”在东沽修菩萨庙，成为渔民求神保佑出海平安的所在。道光年间，菩萨庙前盖了戏楼。一过谷雨，渔民因出海打大鱼，要换大网，四月初八便给菩萨演三至五天戏。丰收了(渔民说“披红”了)，冬天渔船上岸，也要唱大戏。北塘为塘沽重镇，60%是渔民。这里的戏曲活动围绕着八庙(真武庙、小圣庙、关帝庙、财神庙、菩萨庙、娘娘庙、土地庙、三官庙)展开。三月三日，真武大帝生日，要唱一个月。四月转小圣庙(即海神)，这时夏至已到，捕黄花鱼、对虾的渔船要回来了，小圣是所谓“平浪侯”，又负责赶鱼，为了表示对鱼虾满舱，平安归来的感激，要给小圣唱一个月的戏。六月转关帝庙。九月转财神庙。十月底渔船上

坞，转菩萨庙唱戏。戏班进镇后，先要请“渔店掌柜的”、“管船的”点戏。按惯例，谁点戏，谁当场赏戏班钱、物，到演出前，由戏班公布于众。

水会戏　旧时，宁河县东丰台镇，每年由旧历十月十五日起，都要由绅商富户集资，唱戏六天，酬谢民间业余的救火组织“天一水会”。地点在北大寺（火神庙）。前三天为“外三天”，演给村民看，后三天为“内三天”，专门招待水会会友。“内三天”在演戏同时，还要大摆宴席，由绅商富户为水会会友把盏进酒，会友们边吃喝，边看戏。演出期间，水会还要抬出水机，检验机器，进行放水表演。宁河、玉田等县，有的其他镇店也有同类习俗。

堂会戏　始于清代。最早是官场的同僚、同年、同乡、游宦等，每值年节或喜庆集会，为联系情谊，举行团拜，设宴观剧，以助清兴。召戏班演戏于戏园、会馆或厅堂，均称为堂会戏或团拜戏。清代末叶，长期旅津的外地商人，纷纷建立“会馆”，内多设戏台，专供演戏之用。会馆中演堂会戏，参与者均为同乡、同行，每人出份资两千文（制钱一千文约合银元一元之谱），除看戏外，还可参加筵席。本地豪绅、富贾以及退隐来津的皇族、显宦、军阀，每逢喜寿庆日，也多办堂会戏以庆祝娱宾。

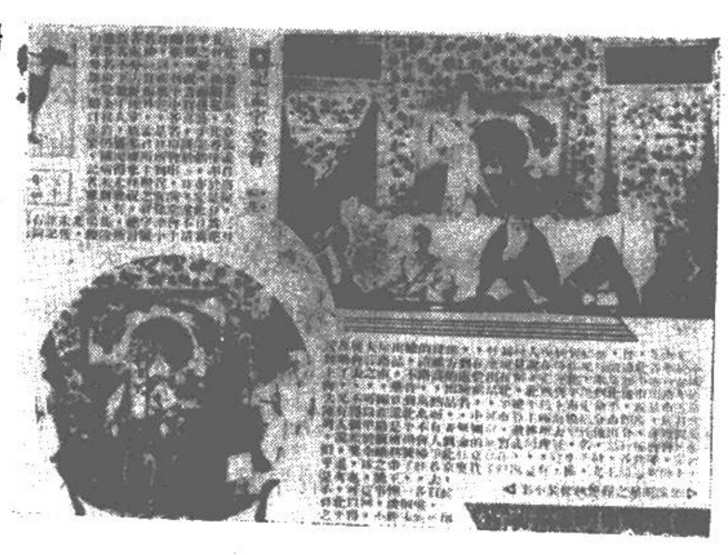
堂会戏多从中午上演，也有从早晨开始的，大都演至深夜。最初多召些现成的戏班，演神怪、本戏居多。若演灯彩戏须另加“灯彩钱”，当场出彩要加“彩钱”。本戏有连演数日者。被邀参加堂会的客人，有兴趣者并可“点戏”。最初，戏班掌班人要戴缨帽，捧牙笏周旋于堂会主人及官宦人物之间。开戏前要以红帖将当日演出剧目、演员写上，呈请堂会主人审查，凡不喜者，立即更改。及至堂会戏兴旺时期，出现了专门承办堂会戏的“戏提调”。戏提调须有相当声望，与内外行均有交往，方可胜任。办一场水平较高的堂会，关键在于戏提调的本领。堂会主人必须先期厚礼约聘戏提调，始能达到满意效果。

堂会戏的剧目，根据堂会的不同性质而进行安排。喜、寿庆日或年节团拜，多演吉祥戏。至于文武戏、唱工做工戏、正剧、玩笑戏都要调度均衡和谐。精彩的戏，须要避开宴饮时间。每值堂会戏演出前，主人要先期刻印一批戏单，随请帖呈送地方官吏、同僚及亲友家。凡伶人演戏，戏单中直书其名；请票友演戏，要于姓下加一“君”字，或于名字后加“先生”、“女士”字样，以示尊敬。

堂会戏有大、中、小型之分，演出人员有全堂戏班伶人演戏及伶、票合演之别。规模大的堂会竟有连演两三日者；小型堂会则邀坤班、小科班或是邀几项杂耍（即今之曲艺）。有的私人宅院举办小型堂会，也有邀集票界友好凑演几出小戏的。

到三十年代中期，天津堂会戏日见衰落。客居天津的外籍商贾由于年节团拜或其他因由约戏班到各该省籍会馆演出，也称会馆戏。（图为天津《北洋画报》刊登记述天津富商孟洛泉八十寿辰堂会盛况之文章，及梅兰芳、杨小楼在堂会中演出《天女散花》、《安

天会》之剧照。这次堂会连演十日，据说耗资二、三十万元。）



名角在津演出堂会戏份及剧目

旧时名伶演出堂会，戏份例较营业演出为高。戏班中下层艺人，平日收入菲薄，演出堂会，戏份可照戏园满坐开全份，甚至双份，另外还可分到一份“公赏”，故多乐为。清末天津戏价，如孙菊仙、小杨猴（杨小楼）、李吉瑞、小小余三胜（余叔岩）、王克琴、刘喜奎、尚和玉、薛凤池、九阵风等名角同台合演，票价不过三毛加京钱百文，所谓“三毛加一百”。谭鑫培演出，票价大约增一倍（小洋六毛）。其后名伶包银日高，举办堂会，支出自亦相应增加。民国初年，在津举办堂会，演一昼夜，一般开支约在二三千元左右。民国九年（1920）以后，名伶包银陡涨至六倍以上，再想举办一较具规模的堂会，已非万金莫办。

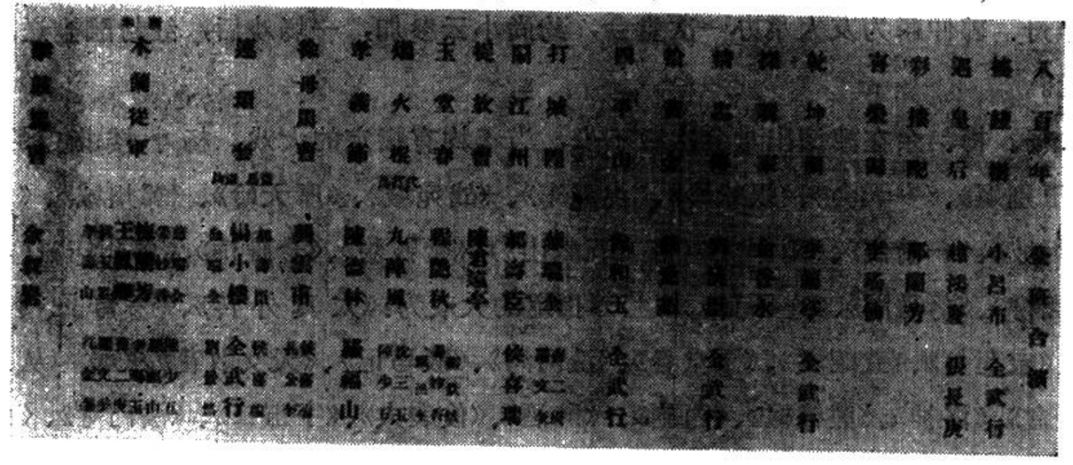
从下列谭鑫培舞台演出和堂会演出每出戏的戏份，可以说明上述变化情况。比如，光绪七年（1881）至光绪中叶，戏园演出戏份为制钱十六吊至四十吊，堂会演出戏份为白银十两；光绪中叶至光绪二十六年，戏园演出戏份为制钱七十吊至一百吊，堂会演出戏份为白银二十两；光绪二十六年以后掌同庆班时，戏园演出戏份为制钱一百吊至二百吊，堂会演出戏份为白银一百两；光绪末年至宣统年间，戏园演出戏份为制钱一百五十吊至二百吊，堂会演出戏份为白银二百两至三百两；民国初年，戏园演出戏份为银元三百元至四百元，堂会演出戏份无定额。

再以杨小楼的戏份变化为例：清光绪二十六年以前，杨搭天津福仙茶园演戏，每月戏份为银元十八元。后离津他去，到光绪二十八年回津演于聚兴茶园，每月戏份已达银元三百元。在津大红后，改于大观茶园演出，月戏份增至银元八百元。清宣统年代（1909—1911）在天津下天仙茶园演出，每月戏份涨至银元一千五百元。民初时期，在天津东天仙戏园演出，月戏份竟达银元一千八百元。在津如演出堂会，酬金自亦按此比例相应上升。

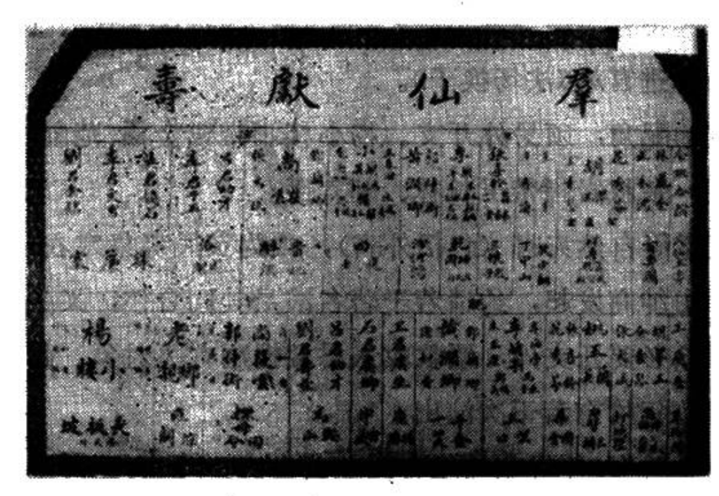
民国初年以后，杨小楼、梅兰芳、余叔岩被誉为戏界三杰。举办堂会，无此三人即云不够排场。民国九年前后，三人在北京演出堂会，每人规定大戏每出银元八百元，小戏每出银元六百元。到天津演堂会，照此戏价再增三分之一，即大戏每出银元一千零七十元，小戏银元八百元。另加四管（管吃、管住、管接、管送）。所带配角，戏份另开。

凡办堂会请名伶演出，如平素无甚交往，均当面讲妥酬金及条件。若主人与该伶素

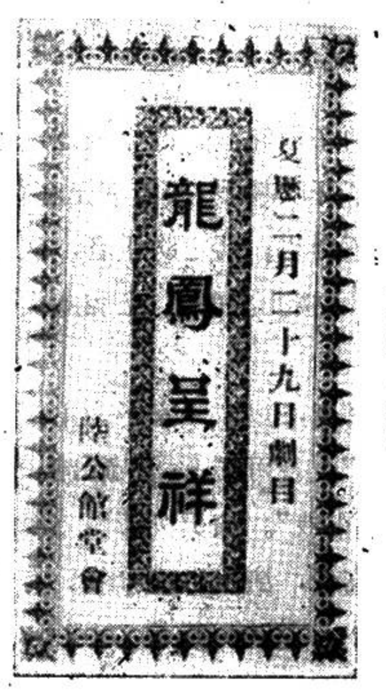
堂会戏单



张勋家中堂会戏单(1920年)



张勋家中堂会戏单



折叠式堂会戏单封面



李士伟家堂会戏单(1923年)

有旧谊，不好当时言价，例须于戏后以红纸将酬金封包，送至伶人家中。三十年代初，朱作舟、郭仲麟为友人承办一次堂会，约尚小云参加，一场戏后，红封酬金送去现洋七百元。

杨、梅、余在津演出堂会次数不少，当年均有指定的大戏。杨小楼指定的大戏为：《霸王别姬》、《安天会》、《蜈蚣岭》、《挑滑车》、《战宛城》、《摩天岭》、《冀州城》、《拿高登》、《长坂坡》、《一箭仇》、《阳平关》(带《五截山》)、《金钱豹》、《金雁桥》、《鄚州庙》、《麒麟阁》、《恶虎村》、《落马湖》、《连环套》。梅兰芳指定的大戏为：《太真外传》、《探母回令》、《虹霓关》、《宝莲灯》、《武昭关》、《玉堂春》、《汾河湾》、《贩马记》、《天女散花》、《木兰从军》、《红线盗盒》、《洛神》、《廉锦枫》、《西施》、《醉酒》、《俊袭人》、《宇宙锋》、《法门寺》、《六月雪》、《孝感天》、《五花洞》、《审头刺汤》、《霸王别姬》。余叔岩指定的大戏为：《珠帘寨》、《断臂说书》、《琼林宴》、《卖马》、《乌盆记》、《探母回令》、《定军山》、《南阳关》、《捉放曹》、《搜孤救孤》、《汾河湾》、《空城计》、《审头》(带《柳林会》)、《洪羊洞》、《清官册》、《打侄上坟》、《碰碑》、《南天门》、《法门寺》、《连营寨》、《二进宫》、《法场换子》。

杨、梅、余演堂会，还各带指定的配角，须另外开支。杨小楼指带钱金福、范宝亭；梅兰芳指带王凤卿、姜妙香、姚玉芙；余叔岩指带王长林、郝寿臣。

义务戏·募捐戏　遇有水旱虫雹等自然灾害（包括外省），或为贫民募集寒衣(谓之"冬赈")，或为兴办学校筹募资金，由绅商发起，约请若干著名演员共同合作，义务演出精彩剧目，票价较一般高出数倍。除必要开支外，票款收入悉数捐赠有关对象。此类义务戏或募捐戏，自清末以来，天津每年均有若干次演出。

行业戏　天津是北方重要工商业城市，各行业均建有同业公会。每年旧历正月至五月之间，各公会在集会商谈事务时，常约戏班为与会者演戏。地点或在公会本部，或出资租用戏园，也有的借某会馆举行。

坐腔戏　偏僻地区，每逢婚丧嫁娶，摆一张桌子，放两条板凳，三四个戏迷，不化妆，坐在那里就唱起来，这种戏叫做"坐腔戏"。坐腔戏离不开吹鼓手。据清李光庭《乡言解颐》卷三，"人部""乐工"条记："谓之鼓手者，五声非鼓不合也。谓之吹手者，吹虽用口，非手按之不成声，亦犹书手、炮手之得名也。乡言则谓之楼儿上的。"坐腔戏类似城里的清唱戏。

牛车戏　二十世纪三十年代，蹦蹦艺人组班，或临时拼凑，或以一家子为主，或两家子合二而一，一个戏班大抵七八个人，叫做"七忙八不忙"，就可唱一台蹦蹦。因为这种戏班常把舞台干脆设在牛车上，于街头演出，故名"牛车戏"。演员分清腿（经师傅传授的）和海清腿（不经师、边唱边学的）两种，按艺术高低，演出当晚分红。有时为生计，兼卖针线，甚至行医。剧目多为《小姑贤》、《杜十娘》、《赵连璧借粮》之类。《赵连璧借粮》因是反映武清乡贤的剧目，在本地区几乎家喻户晓。1960年汉沽评剧团拉着

装有灯光、布景、道具的四辆排车下渔村演出；1978年以后，蓟县评剧团开车带着自动舞台深入山区巡回演出，这些都是牛车戏在新时代的一种继承和发展。

长亭会　宁河每年过了春节，由正月初三到十五，要搞“长亭会”。其表现形式为前进式的地摊演出，即前行一段，撂地，演一场戏，向周围店铺、住家收费。因由演昆曲《西厢记·长亭送别》而兴起，故名长亭会。后来又增加了《白蛇传》等剧目。武清花会“鹤翎”里至今仍保留着昆曲《玉簪记·琴挑》的片段，是长亭会的遗留物。

戏班台上规矩　不许“阴人”开搅：演员需按规定台词、动作行事。不能无故变动，随意增减，致使他人无法循规蹈矩进行演唱。

不许“蹲活儿”：演员、场面和后台服务人员，被派某活儿以后，临场故意不到（俗称“愣蹲”），即为“蹲活儿”。

不许“砍活儿”：临场不履行其责(俗称“愣砍”)，即为“砍活儿”。

不许“扒豁子”：又称“扒豁口”和拆人台。二人或数人同演一戏，其中一人偶然出错，他人需千方百计为之遮掩、弥补。若故意揪人之错，使之更加暴露，扩大影响，即为台上“扒豁子”。

不许临时推诿：班中成员（尤其是演员）被派某活以后，如本人确不能胜任或以为不妥，必须事先说明，不许临时推诿。

不许临时告假：被派某活，如确因故不能承担，需提前声明，不许临时告假。

不许误场：被派某活后，临时未到或迟到，或应上场而未上场，即为误场。

不许笑场：演员在台上，因受客观影响，不该发笑而发笑(俗称“喷场”或“喷了”)，即为笑场。

不许“翻瓢子”：翻瓢子又称翻场。即台上所演剧目，将历史先后颠倒或内容重复。主要是对派戏者的约束。

不许错报家门：戏中人物上场自报家门，若然报错，则人物全非。

不许看场面：脚色在台上举目回顾场面，即有对场面不满之嫌，双方会引起误会。即使场面有错，也必须到后台说明。

不许看后台：演员在台上扭头回顾后台，必使精力分散，同时也显懈怠。

不许站闲人：开戏后台上不许站闲人。

不许顿足：若非戏中规定动作，在台上顿足，系骂人之意。

临时救场：又称当场“救火”。台上偶然出现失误，或发现事故隐患，同台演员必须予以补救（包括临时顶替因故未到的演员上场）。

台上忌讳：忘词、唱错、念错、动错(包括冒场、早下场、晚下场)、打错、摔倒、伤人、损物，以及掭盔、掭头、落髯、掉裤(尤忌旦脚掉裤)、丢物等。

九龙口座位不能空：九龙口即打鼓的座位。从开戏至散戏，打鼓者始终不能随便离

开。如换人，也要等后者来到，方可起立。倘后继者迟到或始终未到，也不能擅自离开座位。

忌白虎口：戏中座位，左为青龙，右为白虎。各脚色坐立出入，必须由左进退，反之，即为不祥。

戏班后台规矩　不许打逗、玩耍和喧哗，以确保后台秩序和肃静气氛。

不许吃带皮、带核食物，以免踩上滑倒，或粘在脚底带到台上出现事故和弄脏服装。

不许偷看前台，更不许与前台熟人暗打招呼。

不许拍掌叫好：后台拍掌有三弊，有自卖自夸之意；有故意讽刺之嫌；有碍后台良好气氛。

不许串行喊嗓：演员若在后台（开戏之前）喊嗓，必须按其行当，生喊生、旦喊旦、净喊净，不许串行喊嗓。

不许动响乐器：开戏后，后台不许动响乐器。

必须依次扮装：演员上妆（抹脸、勾面）、穿衣、戴盔，均须按各脚色上场的先后，依次扮装，不能紊乱。

不许试戴试穿：各脚色在未上妆（拍彩、抹脸、勾面）以前，均不许试戴网巾、盔头和试穿服装。

不许擅动箱案各物：舞台所用各物，一俟出箱上案，任何人不可随意擅动，尤其不许私拿刀枪把子等物练功或玩耍。

不可损坏箱中各物：箱中各物，皆须小心保护。由于不慎或舞台动作不规范，将物损坏，要论价赔偿。倘属擅动而将某物损坏，则更须照价赔偿。

不许躺卧：在后台，任何人不许躺卧。

上装后不许落座：演员上装后不许落座，以保持服装的整洁。若需休息相当时间再上场，也须脱了服装再落座。

后台不能乱坐：演员在后台的座位，系按行按区域划分，不可乱坐。分别规定为，旦脚坐大衣箱；生行（包括老生、武生、小生）坐二衣箱；净行坐盔箱（处）；武行、上下手坐三衣箱（也称靴包箱）；龙套坐旗把箱；丑行则可随便坐。

必须交戏折子：演员始入戏班，必须将自己所会的戏，书面列单交给管事，以便派戏时参酌。如单中无有某戏，因偶然需要而被派演，也应尽力承担，因戏班最讲救场。

学戏：一般演员，若被派本人不会或不熟的戏，可请行头（管事）或他人为其说戏。

对戏：所派各角过去未曾同演的戏，或虽演过而久未再演，则未演以前必须共同对戏。如台词、动作有冲突，必须迁就主角。但主角有对配角指导帮助的义务。

交网子、交靴包：俗称“扣碗儿”。演员入班伊始，必须向盔箱倌交网子；向三衣箱倌交靴包，然后才算本班的成员。一旦将网子和靴包取走，即系离开此班。

不许乱动戏圭：戏圭又称水牌子，系由一木板装饰而成。放置后台，每日所演的戏码排定后，写于圭上。经公布，非特殊情况，不许更改。如必须变更，也只能由管事人负责决定，其他人不许乱动。

不许乱动戏帐：戏帐又称戏簿，系演员备忘录。每日演的什么戏，皆记录于戏帐上，以便以后检查和参酌。

后台出牙笏：即后台出通知。凡班中有大事告知同人，如公布警告、处分，以及临时增减演出等等，必须在后台出牙笏。

点箱：即清点箱中各物。点箱时，先点何物，后点何物，规定严格，不允许次序颠倒。如大衣箱，必须先点富贵衣；盔箱，必须先点三样，即草把子（又称玉美人）、草王盔和一字巾。

祭祖：戏班于每年封箱戏之后及三月十八日，必须祭祖师爷。届时由乐队前引，将祖师爷像抬至祭神地点供好，全体人员前来烧香行礼，礼毕聚餐。饭后，再由乐队前引，将祖师爷像放置原处。

九皇会：每年农历九月一日至九月九日，或一日或两日或数日，戏班人员均须吃素，藉表对九皇神之崇拜和敬仰。在九月九日，天津梨园组织统一筹办九皇会。届时由一童子扮为九皇神，由戏班数人扮为太监，前呼后拥抬着“九皇神”在乐队伴奏下出会。游遍天津四城，再回至原处。旧说云，九皇系人皇。人皇九位，天皇十三位，地皇十一位，共三十三位。因人皇曾创造衣服、房屋、乐器等，故唯祭九皇。

进后台须拜神：每日演戏，进后台均须向神像、五大家（狐狸、黄鼠狼、长虫、刺猬、老鼠，俗称狐、黄、白、柳、灰）以及南海观世音像和祖师爷像作揖敬礼，藉求保佑台上平安、演出顺利。武行中信之尤甚。

开戏前须烧香：每日演戏，均须先在祖师爷像前烧香，然后方可开戏。

丑脚首笔勾脸：演员扮装时，必须先由丑脚在脸上画一笔白粉，净脚等方可动笔。

生丑言公：“言公”就是说公理。各角若遇有争执，则由生行、丑行两人或数人评判调解。

九龙口言公：若台上出现差错，两人互相指责、推诿，需由打鼓者先开口评判。

龙口不许坐：戏箱之间为龙口，龙口好似喉咙，一坐龙口，不仅扼其喉咙，还有“嗓音暗哑之虑”，故龙口不许坐。

不许两足击箱：坐在箱上，不许两足击箱，因箱中有各神仙面具，击之不敬。

忌白虎脸：丑脚勾脸，必须在白粉（色）上面加以黑纹，否则，即谓之白虎脸。白

虎脸为不祥，系戏班中的大忌。

忌白虎带：扮戏时的腰围玉带，必须扣青龙带，即扣带时一定将筒的一头放在左边，将舌的一头放在右边。反之，为白虎带，也为戏班中最忌者。

起坐不许抱膝：戏班成员，起坐严禁抱膝。据说因抱膝似有穷相。另说因“膝”近“息”音。

后台不许下棋：因下棋有“你走”、“我走”之语。走即散意，戏班最怕散。

不许言伞：戏班忌散。“伞”、“散”同音，故将雨伞叫作“雨盖”或“开花子”。

后台不许猜钱：任何人在后台不许猜钱。因猜钱有“死板子”、“活板子”之语。而“死板子”易说（易听）成“死班子”，故最忌讳。

后台不言梦：因戏班所崇拜的喜神（又称彩娃子），名曰梦更，故须避讳。戏班中凡遇“做梦”二字，均以“打黄粱子”代之。甚至姓孟，也须说成姓“黄粱子”，或说成姓孔，因孔、孟为一家。

后台不许扔彩头：彩头，即戏中所用假人头。各角在后台用彩头时，必须小心授接，绝不许乱扔，并且需用红布盖好，不得露面，违之不吉。

不许乱拿各种神脸：财神、魁星等面具，任何人不许乱拿。即使台上需用，也必须脸朝下拿放，决不可仰面朝天。

不许乱动神佛所用物件：凡戏中神佛和重要人物所用物件、兵器，如开门刀、盘龙棍、青龙刀、降魔杵、雷公锤凿、灵官鞭、鬼头刀、白虎鞭、銮镋和大型刀枪戟斧等，均不许乱动，以表尊敬之意。

不许乱动大纛旗：非台上所用，任何人不许乱动大纛旗。

后台不许晃旗：戏中所用各种旗子，在后台均不许乱摇。因晃旗呐喊，迹似造反，故尔严禁。

戴脸不许对镜说话：演员遇演戴脸的脚色，扮装戴脸时，不许对镜言语，否则，为人神不分，对神有失敬意。

扮演神佛必须净身：演员扮演神佛，必须沐浴净身，外去污，内除邪。

不准王帽见草王盔：王帽和草王盔的所戴者，一为皇帝，另一系草王，二者所处为对立地位。两人相见，多系战争。为避班中争端斗殴之事发生，故尔两者不准相见。放时不准在一处，用时，戴两种盔帽的演员也不许在一起。

枪柄不许向地乱捣：演员若持枪柄向地乱捣，为辱骂大众，犯者遭众人攻讦。

不许拉弓：戏班习惯将声嘶力竭谓之“拉矢”，在后台拉弓，恐上台有“拉矢”之虞。

旦脚四忌：旦脚在后台不许赤胸露背；在开戏前，不许上舞台；在后台忌动朱笔；扮装不许便溺。

戏班行当规矩　自报专工：戏班成员入班，均须自报专工，尔后严格按其行规履行职责。

应演互演之戏：生、旦、净、丑各行，均有互演的戏或"两门抱"的戏，俗称应工戏。如《青风亭》的贺氏，即可由老旦行扮演，也可由丑行扮演；《打龙袍》的陈琳，可由丑行扮演，也可由生行或老旦行扮演。诸如此类戏，一经被派演，各角不许推辞。

应扮的兽形：戏中兽形，均分行扮演，不可错乱。大形，包括龙、虎、驴、鹤等，由上手扮演；小形，包括狐、狗、鼠等，由下手扮演。

应扮的神怪：戏中的神怪，凡男性由生行扮演；女性由旦行扮演。不露脸、不出声的：财神由丑、净行扮演；雷公由武行扮演；加官由生行扮演。

打小锣者应摆乐器：开戏前，班中的打小锣者，应将皮鼓、大锣、铙钹、小锣等乐器，按规定位置摆放好，并将鼓手的椅垫盖在皮鼓上，将琴师的椅垫盖在堂鼓之上。

梳头桌师傅应管理梳头桌用料：旦脚扮装用的胭脂、粉墨、刨花儿等用料，均应由梳头桌师傅负责管理（包括买办、使用）。

盔箱倌应管理彩匣子：彩匣子中的笔墨、油料、颜色、纸张等物，均由盔箱倌负责管理（河北梆子由旗把箱倌管理）。

旗把箱倌代买彩切：一些戏需临时所用的彩切(包括食物)，均由旗把箱倌负责代购。

箱倌应负责收装乐器：各箱倌应负责将某些乐器，收装在所管箱内。分别是：大衣箱倌，应将皮鼓收装在大衣箱内；二衣箱倌，应将堂鼓收装在二衣箱内；盔箱倌，应将唢呐、月琴和三弦收装在盔箱内；旗把箱倌，应将大锣、小锣、铙钹收装在旗把箱内。

戏班收支规矩　包银：为旧戏班中付予各角工资的一种形式。成班人邀角，须先与各角约定限期，商定价钱，成交后，按期发给包银。在限期内，不准各角无故辞退或另搭他班。

五至六包银：五至六包银，为旧戏班中付予各角工资的一种形式。(也包括场面和后台服务人员）所谓五至六包银，即所定的演出合同为六天，而只付五天的钱，另一天的演出所得，系为班主的"搭桌钱"。合同期内，亦不准演员等人无故辞班、随便另搭他班。

现份：现份又称戏份，为旧戏班中付予戏班人员工资的一种形式。即以日计，每日演戏，每日给钱。搭现份班的演员，可在不影响本班演戏的情况下，到他班演戏。现份有原份、打厘、抹份之分。原份，戏班每日按原定之价，如数发给各演员的现份，谓之原份。打厘，戏班每日发给各角的戏份，虽按原价，但钱数则按上座率打折算付，即为打厘。抹份，即将当日戏份全部抹掉，分文不开。戏班惯例，每年的封箱戏，不开戏份，名曰祭神；一期合同演出的最后一天，分文不开，名曰"帮班主日子钱"。

脑门钱：凡傍角的乐师、鼓手及跟包人员的戏份，均由所傍角付给。因为此部分人员的戏份，均在角的戏份帐目的眉额上，故称脑门钱。

借脚钱：借脚又称折脚。本班偶尔人员不足，临时要求他班帮忙，谓之借脚。借脚虽无定价，但班中必须出钱，而且报酬从优。

学生钱：戏班偶演有娃娃生的戏，需约外科班的学员或本班成员的孩子出演时，戏班必须付予所在科班或家长相当的报酬。

彩钱：逢演带彩之戏，戏班必须在戏份外另给扮演者（演员）、使用者(后台服务人员)，和制作者（后台服务人员）以彩钱。

彩砌钱：戏中临时用的实物(包括食品等)，谓之彩砌。外购彩砌的费用，名曰彩砌钱，由戏班开出。

彩匣子材料费：每日演戏勾脸所用的油、笔、墨、纸等彩匣子中的材料费 由戏班中出，由专人承包管理。

乐器费：乐器费，由戏班支出，但规定不一。一种是戏班备齐乐器，随坏随换。另一种是戏班每日付予使用者乐器费，但一旦乐器损坏，便由用者包赔。再一种是戏班将乐器全部交给乐队负责人(俗称场面头)，并每日付给此人乐器费，需换新乐器，则由此人出钱购买。

广告费：登广告和印戏单的费用，由戏班和戏园（院）双方事先协商解决，俗称公提。有三七开和对开等方法。

陪票友演戏钱：凡票友借班演戏，每演一次，必须付戏班一次钱。此钱由陪演者及出力者（包括后台服务人员等）分享。

堂会钱：戏班演堂会戏，逢到名角出台或演至精彩处时，主人或观客往往出“加钱”，此钱即为堂会钱，由戏班成员均分，不由角儿独占。

跳加官钱：戏班演堂会戏，遇有要人前来观赏，必跳加官，以表欢迎和尊敬。要人一般要给赏钱。此钱归戏班所得，同人分享，但外邀演员没份。

文物古迹



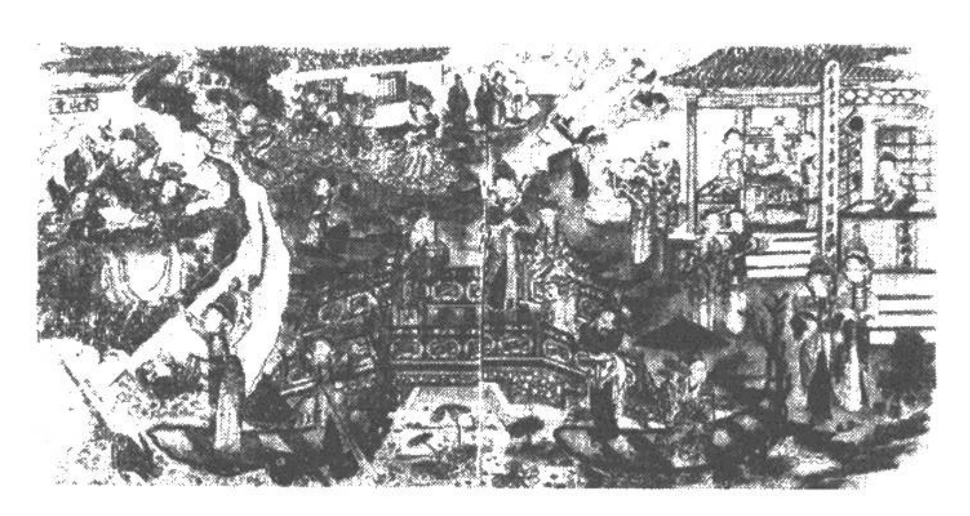
军粮城唐墓乐伎陶俑　1957年，天津东郊军粮城刘家台子发掘出唐代石棺墓，在墓中石棺后端砖砌壁龛里，出土乐俑两件；均为陶质，呈米黄色，厚胎，质坚，模制。一件是琵琶俑，半梳单鬟高髻，短襦，长裙，双膝跪坐，怀抱琵琶正在弹奏，高十八厘米。另一件是执箜篌俑，头断，左臂残，双膝跪坐，右手执箜篌于胸前，残高十三厘米。现均藏天津历史博物馆。

蓟县白塔寺歌舞砖雕　蓟县白塔寺初建于辽清宁三年（1057)。明、清两代皆曾重修。在白塔基座的壶门内嵌有伎乐砖雕。壶门略呈扁圆形，长约六十厘米，高三十四厘米，每面三个为一组，共八组。残存南、东南、西南、西北、北面共十三个，计雕有乐伎十一人，舞伎三人。手中持乐器种类有曲颈琵琶、笙、都昙鼓、方响、筝、觱篥、拍板等。据梁思成《蓟县观音寺白塔记》述："所雕'舞女'，姿势飘飘，刻工精秀，尤为可爱。"砖雕体现了辽代风格，更融入了隋唐韵味，为考察天津地区戏曲形成前歌舞活动最珍贵的原始资料。



杨柳青木板戏曲年画　天津杨柳青木版年画产生于明代末叶，制作工艺系先以墨线水印，后加人工彩绘，具有独特的艺术风格。

戏曲题材进入杨柳青年画，现存较早的有清代乾隆时期的作品。嘉庆、道光以后作品渐多，至光绪年间而大兴。画面有的配有山水、林泉、楼阁城垣等简略背景；有的只设一桌二椅，绝似舞台演出样式。初期作品人物形象较大，净、丑脚色大都不勾脸、抹白，行头装束也与清代后期舞台形象不同；嘉、道时期，画中脚色的舞台位置已有主次之分，多不用背景陪衬；后期作品则形象勾勒益趋精致，人物表现及工架身段描绘，服

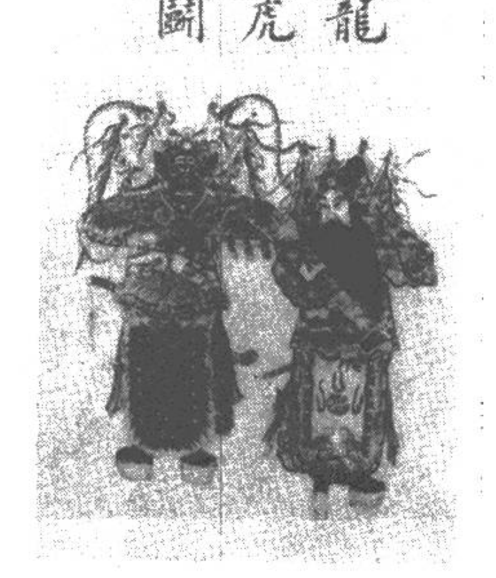


《全出白蛇传》(光绪)

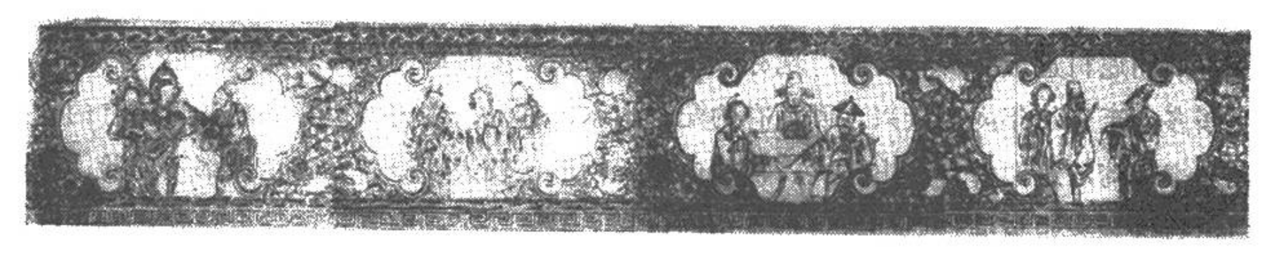


《代唱三国叹十声》(贡尖·光绪)

《娃娃戏：九九消寒图》(横三裁·光绪)

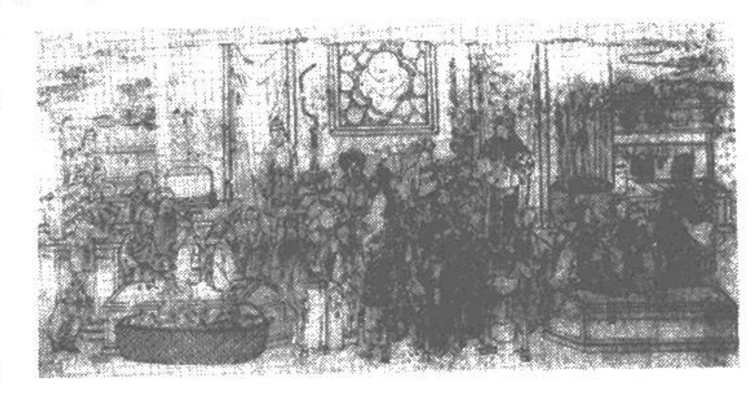


《龙虎斗》(立三裁·光绪)



炕围画(墨稿·光绪)

饰、脸谱、砌末以及舞台调度等，都与当时实际演出场景相仿。有的人物形象，甚至相当肖似同、光时期的某些名伶。这是因为中、后期杨柳青年画高手，时亲赴剧场实地观摩、描绘之故。所以画中人物除刻署剧中人姓名者外，并有刻署演员姓名者，如河北梆子《闯宫》一画，即刻有梆子演员达子红、京剧演员高福安、薛凤池名字，具体表现了当时“梆簧两下锅”的演出实况。京剧《连环套》一画，则刻有“天津官银号旁”、“大观茶园”及黑牌金字之“九义合班”字样。墨线原稿《后台》(见图）描绘了戏曲后台的实景情况，画面绘有已装扮好或正在装扮的几位演员，分别标有《岳家庄》、《芦花河》、《恶虎村》、《采桑》、《二龙山》、《打皂王》、《状元谱》、《断后》等剧目名称；一箱笼中装有龙头、虎头、狮头、鬼脸等假面；大衣箱上明显有“玉成班”字样；另有若干身着清代民服的后台工作人员。



杨柳青戏曲年画的开张样式有“贡尖”(整张纸)、“三才”(一张纸三裁)、“对楼”(用两纸分绘，然后拼接张贴而成一幅)，“四条幅”、“八扇屏”以及“炕围”等。画面有“单出戏”、“连环画”以及由几个场景组成的一出大戏等。

天津现存的清代杨柳青木版戏曲年画包括年画成品、木版墨线、作者手稿等共约有二、三百种左右，分别藏于天津杨柳青年画社、天津市艺术博物馆、天津市历史博物馆。

建国以后，杨柳青戏曲年画续有新作，在题材内容上有了新的展示，在表现形式上也有新的探索。

“泥人张”戏曲人物彩塑　天津“泥人张”彩塑，始于十九世纪四十年代，至今已有一百四十多年的历史。戏曲人物是“泥人张”彩塑的一个重要题材。

道光二十四年，京剧名角余三胜在天津演出，轰动一时，街头巷尾，出现了许多余三胜的画像。但这些作品都从简单的形似出发，强调和夸张余的额头上的三道皱纹，虽然外形很象，但神态呆板，没有生气。“泥人张”第一代张明山做了一尊余三胜泥塑。他在塑前多次观看余的演出，抓住了余的神情和习惯动作进行塑造，因此，这尊泥塑形象生动，被人们誉为“活余三胜”。从此，十八岁的张明山名声大振。传说他在看戏时，“即以台上脚色，权当模特儿，端详相貌，别取特征，于人不知不觉中，袖中暗地搴捏，一出未终而伶工像成，归而敷粉涂色，衬以衣冠，即能丝毫不爽”。(民国三十六年三月二十四日《大公报》)传说有一次名丑刘赶三出场，发觉张明山坐在第一排，他急忙退下，忽然又上场并说：“泥人张”在台下，我不敢上场，怕他把我捏上了！引得台下轰然大笑。后来张明山又为谭鑫培、杨小楼、汪桂芬、程长庚、田桂凤等人塑过像，其中包括

胸像、头像、单人像、全家像等。张明山塑造的戏出有《黄鹤楼》、《白蛇传》、《夺太仓》、《春秋配》、《回荆州》、《除三害》、《西厢记》、《风尘三侠》、《岳母刺字》、《木兰从军》等，都具有很高的艺术价值。

1979年天津市艺术博物馆收藏了“泥人张”第二代张玉亭的早期戏曲仕女，其容貌特征酷似梅兰芳早期的《麻姑献寿》(或为《黛玉葬花》)的艺术形象。张玉亭也很仰慕刘喜奎的艺术，他曾专门看了刘喜奎的演出，给她塑了一个头像。这件作品曾在当时的比赛会上获奖。

“泥人张”第三代张景祜彩塑的《三战吕布》、《击鼓骂曹》、《长生殿》三组戏出组像，现收藏于中国艺术研究院戏曲研究所陈列室。

“泥人张”第四代张铭，五十年代曾为河北梆子演员银达子、韩俊卿、金宝环合作的《打金枝》塑像。另一第四代传人张钺彩塑的《水浒传》梁山好汉群像、单人像等，也很生动。

1959年，天津成立了“泥人张工作室”，张景祜、张铭打破了技艺只传张家弟子的家规，招收了几批学员，“泥人张”彩塑艺术获得了前所未有的兴旺和发展。1960年由第五代传人创作的马连良扮演的《宋士杰》戏曲组塑等，现都收藏在天津艺术博物馆。梅兰芳来津演出，剧协天津分会邀第五代传人为他塑造了一尊《穆桂英挂帅》剧装像，梅盛赞“泥人张”绝技后继有人。他们完成的戏曲彩塑作品如京剧《长坂坡》、《白蛇传》、《王佐断臂》、《辕门斩子》、《霸王别姬》、《拾玉镯》、《秦香莲》，河北梆子《荀灌娘》、《大登殿》、《蝴蝶杯》，昆曲《十五贯》等，都有相当艺术水平，有的作品为中国美术馆收藏。六十年代，他们为中国戏曲学校出国演出彩塑的《墙头马上》、《挡马》、《满江红》、《三岔口》等“立体剧照”，在国外也博得好评。

清宫戏衣　清宫升平署戏衣。八仙衣八件，三星衣一件，大太监衣两件。现为天津市京剧团戏箱所有。

八仙衣，一律为开氅样式，前胸部位为寿字如意团花，外沿“圈金”(圈绣金线)，内绣五只蝙蝠，为“五福捧寿”之意。全身上下均有形状各异的蝙蝠口衔水仙、天竺、寿桃、竹叶、灵芝、卍字等。戏衣花样构图紧凑而不拥挤，分散而又互相呼应，图案统一，但色泽各异。其中曹国舅为紫色，汉钟离为朱红色，吕洞宾为蓝色，张果老为浅古铜色，铁拐李为黑色，韩湘子为殷红色，蓝采和为粉色，何仙姑为湖蓝色。

三星衣，为“福星”戏衣，颜色为大红，前后胸绣盘龙戏珠，丝绣金龙张牙舞爪，神态雄美；下半身绣金龙、火球，火炽生动。戏装整身在金、红色彩之间，又以白绸为底儿，绣有玉兰、仙人、石榴盆花、书玉二宝的四仙彩带，于火红中又显淡雅。由于“圈金”的金线有纯金成分，故光灿耀目。

大太监衣为米黄色，绣有灰、金颜色的团龙、云朵。

八仙衣和三星衣仅在升平署之承应戏《南极增辉》、《列宿遥临》等戏中穿用。大太监衣系在一般戏中所用。

据考，这批戏衣制作于清光绪年间，属于清升平署在苏州订做的最后一批戏装。民国二十一年（1932）为尚小云购得。不久，尚将一全份戏箱作为股份投入天津中国大戏院，这些戏衣即包括在内。五十年代初，戏装调拨给天津共和社戏班。1956年转为天津市京剧团所有。

戏曲砖刻　天津砖刻起源于清初，是一种适用于建筑上的装饰艺术，至道光年间兴旺发达，由泥瓦匠人“兼工”改为专业雕刻，艺人队伍也日见壮大。

砖刻内容丰富多彩，戏曲题材为其中之一。戏曲砖刻或为“单出”，或为“多出”组成相当长的画面。内容多为《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《白蛇传》等故事。清代文献记载，一些豪富宅邸“大厅前必有门楼，砖上雕刻人马戏文，玲珑剔透”。

天津市艺术博物馆藏有清代马顺清、刘凤鸣等人所刻戏曲砖刻十余块，如《草船借箭》、《刮骨疗毒》、《长坂坡》、《空城计》等。

老戏单　戏单为戏曲演出时当场赠发观众的刊有戏园、演员、剧目、票价等项内容的说明书。它的前身是海报，系以大红纸或其他色纸印就演员名单，剧目则为临时书写，张贴于闹市街头。至清光绪中叶，随天津茶园日益兴旺，戏单始应运而生。民国以后，完全取代了海报，直到解放前。现存由民间搜集到的二百余张戏单，始于清光绪三十二年(1906年)，终于二十世纪四十年代，可约略看出天津近代以来戏曲发展的轨迹。戏单多为海报式，即普通戏单。少数为传单式，如民国五年（1916）八月初六东天仙舞台梅兰芳演出《一缕麻》戏单。办堂会要讲究些，因此而有折叠式，如民国九年二月二十九日陆公馆堂会戏单等。

戏单从内容上看，可以反映如下几方面的情况：

一、反映名角早期在津的演出活动。如民国四年十月初一天仙舞台盖叫天演出《翠屏山》戏单，《翠屏山》为盖叫天早期在北方的常演剧目，“杀山”时的耍刀及所唱一段河北梆子，深受天津观众欢迎。盖到南方后，便很少演出此戏了。其他如小杨猴（杨小楼）、小小余三胜（余叔岩）等在天津初露头角，以至琴师杨宝忠早期的演剧生涯（艺名小小朵），戏单中也多所反映。

二、反映当时名剧的演出情况。如民国元年三月二十九日天仙茶园元元红(魏联升)演出《南北合》戏单，《南北合》为卫梆子的代表作，元元红（魏联升)“哭城”唱段曾风靡一时。再如民国二年四月二十日协盛茶园还阳草、刘喜奎演出《宦海潮》、《黑籍冤魂》戏单，《宦海潮》等戏为当时著名时装新戏。又如民国十年正月初四大新舞台京都奎德社演出《恩怨缘》、《双鱼玉珮》戏单，这类文明戏为时所重，深受欢迎。

三、反映坤班的演出情况。如民国元年正月十三日升平茶园宝来坤班演出《黑籍冤

魂》戏单。清光绪中叶以后坤班相继在天津出现，宝来坤班为维持最久、实力最强的一个。彼时改良新戏已成时髦，宝来坤班以此出了名。

四、反映当时天津观众的特殊爱好。如清光绪三十二年八月十三日协盛茶园京都桂成名班演出《长坂坡》、《霸王别姬》戏单。清光绪初，武戏在天津盛行，每场武戏比重几近一半，适应了北方观众的爱好。

五、反映“梆簧两下锅”的演出情况。如清宣统元年九月初三丹桂茶园恩晓峰演出《朱砂痣》、小达子、小香水演出《汾河湾》戏单；民国七年三月二十三日全利茶园元元红、何翠宝演出《回荆州》戏单。前者系天津京剧早期女老生代表人物恩晓峰唱二簧《朱砂痣》，小达子、小香水唱梆子《汾河湾》；后者则系在同一出《回荆州》中，元元红唱梆子、何翠宝唱二簧。此谓“梆簧两下锅”，在天津曾经风行一时。

六、反映茶园演出侧重日场的情况。如清宣统三年九月十五日东天仙茶园戏单，日场戏码为：李吉瑞、张黑的《连环套》，尚和玉的《金钱豹》，韩长宝的《八大锤》，皆本人拿手戏；而夜场则无名角参演，大轴竟靠加演俄国马戏。反映了清末民初一段时间里，戏码日场硬于夜场的实况。

七、反映当时舞台面貌的变化。如清宣统三年六月二十八日同乐茶园金翠娥、金玉娥、金凤娥演出《凤仪亭》戏单，标有“泰西布景，活动转台”字样，可以窥见清末某些戏曲舞台的面貌已在开始变化。当时的“转台”为转盘式，即在舞台中央挖一圆孔，以大帐子隔成两部分，半在后台，半在前台。后台摆景，待需用时，将前台灯光熄灭，撩起大帐子，将景推动，转到前台。

八、反映演出习俗。如民国七年八月初九天仙舞台玉记正一社演出戏单，夜场为林颦卿的《万里长城》，早场则标出“敬神”。所谓“敬神”，即敬后台所供奉之“老郎神”。每年除封箱（腊月二十五），破台（正月初一）均要祭神外，另有不定期者，为每逢演唱一期后合同一续再续时，由挑班人许愿为“老郎神”换件新黄缎袍，名曰“挂袍”，全体“敬神”欢庆。

九、反映天津的义务演出活动。如民国七年三月二十一日第一台戏单，晚场老乡亲演出《朱砂痣》、名票王君直演出《空城计》。这是典型的伶票合演之义务戏。这类演出多为赈灾等社会公益，在天津梨园界相沿已久，且规模可观，形成了优良传统。

戏台、戏曲乐器模型 红木外壳约长三尺、宽四尺、高二尺，内装胡琴、月琴、三弦、皮鼓、大锣、小锣、堂鼓和笙、管、笛、箫等戏曲乐器七十余种，并有舞台守旧、桌、椅，以及洒斗、墨砚、令箭等道具，均用各种木料雕刻而成。做工细致，造型美观逼真。约在三十年代初，由徐兰沅、杨宝忠共同制作。后被尚小云高价购得，并于民国二十四年（1935）清庆王载振六十寿辰时，将此物送与载振。1953年，铨季达（爱新觉罗·溥铨，载振之子）将此模型捐送天津市历史博物馆。

报 刊 专 著

早期零星叙及天津戏曲活动的，皆为笔记、诗文。无专门论著。清朝前期，“乐府”刊刻偶有所见。辛亥革命以来，戏曲书刊始得大量出版，天津社会教育办事处刊行剧本不少。二十世纪四十年代，剧评结集陆续有所出版，颇多史料价值。民国七年（1918）创办的《春柳》是天津最早的大型戏剧月刊。二十年代开始，天津各报，如《大公报》、《益世报》、《商报》、《庸报》均开辟影剧副刊。《北洋画报》设戏剧专刊，开天津画报有剧刊风气之先。

中华人民共和国成立后，戏曲书刊发行空前兴旺起来。除一大批传统剧目编出“选集”、新编剧目出版单行本外，五十年代部分天津戏曲剧本收入《中国地方戏曲集成·河北省卷》中。1959年至1960年《戏曲演员语文课本》的编纂发行是一个创举。戏曲美学专著《中国戏曲艺术》，是中国共产党十一届三中全会后天津戏曲理论研究的新成果。一些刊物的出版，则在不同历史时期密切联系天津戏曲观众上做出了贡献。

天津名伶小传　剑影客著。清宣统元年（1909）自刊铅字排印本。收清末天津剧坛来自各地各剧种名伶四十三人的传记。每传记后均有作者评论——“赞曰”。此书着重宣传了艺人在戏剧改良上的成就。如赞王鸿寿(三麻子)、张凤仙、张黑等“竭一生精力排演新戏”，借以“唤醒国人的高尚理想”，“有益时局人心”，鼓吹“剧界必脱尽前人窠臼，别开生面”。对一些“思想腐旧”的艺人有所抨击。记下了不少清末天津戏剧改良运动的珍贵史料。

庸言半月刊　民国元年（1912）一月创刊于天津。梁启超主编。内有“艺林”类。近代戏曲理论家姚华的《菉漪室曲话》、《曲海一勺》均最早于该刊发表。

益世报·别墅　《益世报》，民国四年(1915)十月十日创刊，1949年1月停刊。马彦祥于民国二十三年来津主编此副刊，一改原来游艺版的旧形式，集电影、话剧、京剧、曲艺、音乐、舞蹈于一炉，田汉、洪深、沈浮等多有供稿，使该版别开生面。马离去后，由刘毅行联络文艺界人士提供新剧评论文章。民国二十五年十一月“别墅”版开辟“剧谈”栏，刘炎臣等提供许多京剧动态稿件，刊登了不少京剧方面的掌故。

春柳　民国七年（1918）十二月创刊，民国八年十月终刊。每月一日出版。民国

八年六、七、八月连续延期三月，故前后实见八期。由春柳杂志事务所编辑发行。主编李涛痕。李曾参加过“春柳社”演剧活动，自称“春柳旧主”。该刊以“改良戏曲，针砭社会”自期。发刊词声称：“则吾人须抬高戏曲之声价，俾人人知戏曲与文字有关系，戏曲与历史有关系，戏曲与美术有关系，戏曲与国家进化有关系，然后可以促进社会之程度，得以驾欧凌美焉。”刊物以发表戏曲、新剧文学脚本及戏剧评论为主。计开有“翰墨”、“肖像”、“旧（新）剧谈话”、“名伶小史”、“名伶家世”、“戏场杂谈”、“旧（新）剧脚本”、“文苑”、“小说”、“北京名伶演戏月表”、“戏剧词典”、“杂事轶闻”等十三个栏目。刊物发表了汪笑侬代表作《哭祖庙》，梁巨川《女子爱国》，尹澄甫《因祸得福》，通俗教育研究会《童女斩蛇》，南开学校新剧团《一念差》、《新村正》，吴我尊《乌江》（“春柳社”专用脚本）以及《越南亡国惨》等剧本；还发表了齐如山《论编剧须分高下各种》，缪公《菊部剧谈录》，何卓然《论〈二进宫〉之荒谬》，涛痕《欧战后应改良之剧界各事》、《梅剧与新戏之区别》等剧论。这对中国京剧、话剧发展均曾产生过程度不同的积极影响。但象“今欲弭变乱，见太平，殆非提倡昆曲不可”这样的言论也时有所见。民国八年梅兰芳赴日演出，李涛痕亦随之出国采访，刊物特发专讯《梅兰芳东渡纪实》，保留了珍贵的京剧史料。该刊物第七期，发有春柳旧主试办梨园博物之预告，惜不久刊停，未能实现。

集成曲谱　昆曲曲谱。由避居天津的王季烈与嘉兴刘凤叔合作考订，民国十四年（1925）商务印书馆出版，两次印行千余部。计收流行昆曲四百一十六个折子戏，详记曲词科白，较通行曲谱更为完备。分金、声、玉、振四集。振集由严修作序，序称该曲谱“自元明至近代之佳曲，搜采无余，订正曲文，厘定宫谱，俾习昆曲者得所依据，不为伶工传钞之本所误，洵足以振衰起废，使昆曲复盛于今日也”。每集附有王季烈探讨曲律的论文。民国十七年，这些论文汇成单行本，取名《螾庐曲谈》交商务印书馆出版。分论度曲、作曲、谱曲和传奇源流，词曲掌故等余论四卷。《螾庐曲谈》与吴梅之《顾曲麈谈》并行传世。民国二十九年，鉴于《集成曲谱》多毁于兵燹，乃从中选出一部分另辑《与众曲谱》，并附《度曲要旨》一卷于其各折戏末尾作为参考，以合笙社名义由商务印书馆出版。

北洋画报　民国十五年（1926）七月七日创刊。创办人为中国银行总裁冯耿光之子冯武越，并由张学良赞助部分经费。吴秋尘主编。社址在天津法租界五号路二十一号。此报以“传播时事、提倡艺术、灌输知识”为主旨，内容有时事、戏剧、电影、社交活动的文字、照片以及风景、人物、书画等。初为周刊，继改三日刊，再改二日刊。每周二、四、六刊行，每期均刊有不少有关戏曲活动的文字照片。从民国十七年二月二十九日起，改为每周发戏剧专刊一次，至民国二十六年七月二十四日，共出四百二十二期。《欢送名伶梅兰芳赴美专页》、《废帝与“遗伶”》、《富连成致盛之道》等文章及大量

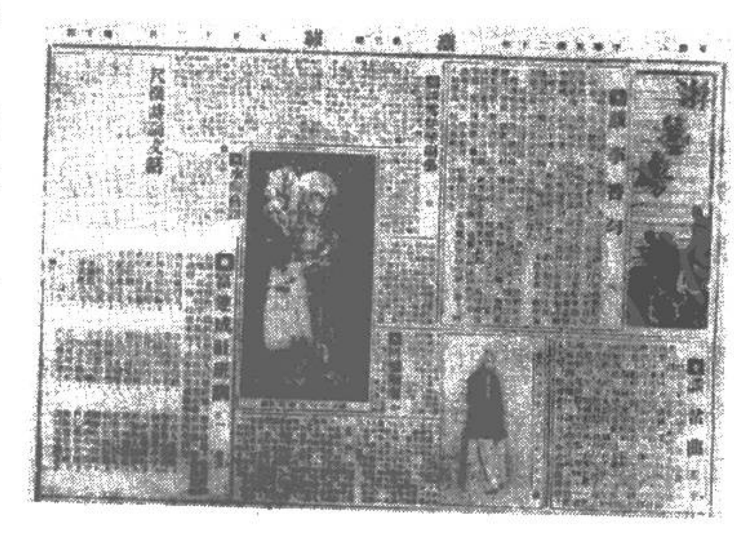
伶人、剧目照片，颇多史料价值。中间一度停刊。复刊后，为改革起见，决定新旧剧并重。对剧艺持研究态度，力避捧角恶习。并约熊佛西、王泊生、言菊朋、张鏐子、王小隐、海棠旧主分期担任撰稿。戏剧专刊二百期纪念号上刊有梅兰芳题辞："欲图存必须奋斗"，伯龙寄语："负担国剧迈进之'铁肩'"等。画报每期销数五千，影响很大，《中华画报》、《商报画刊》等相效而起，亦均有戏剧专刊。

大公报·戏剧周刊、大公报·剧谈、大公报·剧坛　《大公报》清光绪二十八年(1902)六月创刊。民国十七年(1928)一月四日创《戏剧周刊》，至民国十九年十二月三十一日加尾声号，其间共出一百五十期。该周刊收旧剧剧本、编辑艺术、剧史、伶艺表演艺术等内容。主编徐凌霄每周一稿，其剧评着重剧情分析和对京剧规律的探讨，对当时剧界产生了一定影响。此外，从民国七年五月二日起开辟《剧谈》副刊，至民国十四年十一月二十四日止。由民国二十四年一月一日起易名《剧坛》再度出刊，至民国二十四年八月三十日止每日一期。曾发表齐如山《戏班》、傅惜华《皮黄剧本作者草目》等文章，学术性较强，为平、津戏曲家从事笔耕的重要园地。


劇壇

商报·游艺场　《商报》，民国十七年(1928)五月创刊，民国二十六年停刊。办报人叶庸方。该报《游艺场》包括戏剧(剧评、轶闻掌故)、电影以及小说、棋谱等。由张聊公主编。票友红豆馆主、袁寒云、夏山楼主、刘叔度、王庚生、陈文娣等均为撰稿人。该版连载《擒藻阁剧话》谈及杨小楼所演之新戏，评论尚小云、孟小冬之表演艺术以及天津坤伶之发展情况，并对昆曲班社的演出多所论述。

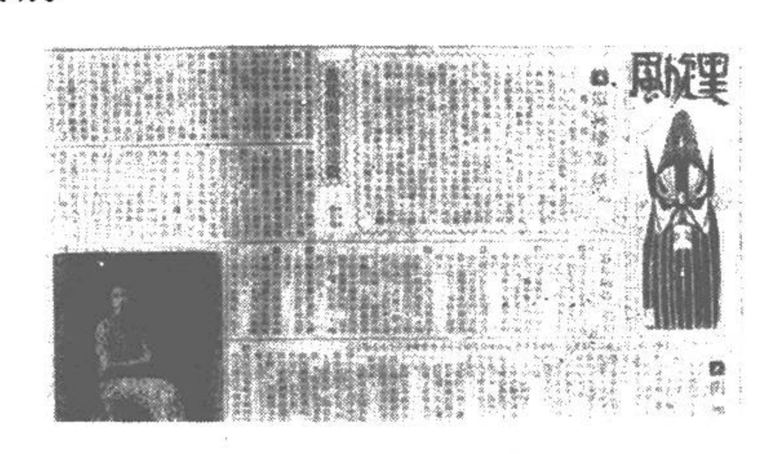
庸报·副刊　《庸报》于民国十七年(1928)创刊，民国三十三年停刊。该报副刊系综合性副刊，刊有大量有关戏曲的文章，有"专论"、"剧谈"、"剧评"、"名伶艺术"、"班社介绍"、"戏曲活动"、"戏曲知识"等栏目。其中引人注目的有：民国二十年对杨小楼上演的爱国名



剧《陵母伏剑》的评介；民国二十九年开辟“歌场小史料”专栏，登载较少人知的剧坛活动史料多篇；民国三十年七八月间，连续发表了不少文章，批判京剧《纺棉花》，并要求当局禁演；民国三十年十二月至民国三十一年九月，还发表一些专论文章，论及京剧的发展与“京派”、“海派”的分歧等。

翕言戏话 民国十八年（1929）三月天津汉文版《平津泰晤士报》出版、发行的三十二开本戏曲短论集。作者何怪石。全书正文一百二十页，收编何在《平津泰晤士报》、《天津午报》、《新天津报》，以及北平《时报》上发表的戏曲短论文章八十七篇。目录前附有天津、北平戏曲演员剧照、便装照和名伶字画共 29 帧。扉页刊印天津斗山山人、钟器、刘香渠、刘髯公、王庚生等人所撰序言。何怪石笔名翕园旧主，二、三十年代任《新天津报》副刊编辑，与戏曲界关系密切。

天风报·黑旋风 《天风报》，日报，民国十九年（1930）十二月创刊。民国二十六年下半年改名《新天津画报》，民国三十四年停刊。该报由荀慧生出资，沙大风创办。报纸副刊《黑旋风》，不断刊登有关戏曲文章。文章以评论为主，如论周信芳之唱工，以及评论其他名伶、名戏等。该刊发表有一系列关于天津剧场变迁情况的文章，颇多史料价值。



维纳丝 戏曲、电影、音乐、图画综合月刊。民国二十四年（1935）八月十五日创办。仅见两期。创办人张缪子（厚载），发行处：法租界三十一号路庆丰里八号。《维纳丝释名》宣称：“维纳丝既为西方神话中，司爱与美之神，则显然揭示爱与美之两义。”故“美化人生，使人人相亲相爱，尽美尽善，是则本刊旨趣之所在”。最后，“祈望人人均为艺术家”。该刊物曾发表程砚秋《谈非程式艺术（话剧观剧述感）》，张缪公《走不通的极端论》、《谈梅摘录》等文章及梅兰芳游俄小照等。其中《谈非程式的艺术》是程砚秋于欧洲考察戏剧音乐归来特为该刊撰写的。文章“申述话剧与旧剧之应并存”，提出旧剧演员要从话剧艺术中得到借鉴。

旧剧集成 为刊印京剧演出本的十六开不定期戏曲刊物。潘侠风主编，王万云记谱，王贞六绘制封面脸谱。自民国二十八年（1939）至民国二十九年共出十六册，刊有二十五个剧目，包括话白、唱词、曲谱、锣鼓经、扮相、砌末、舞台指示和剧尾附谈。先后由天津博雅书局、巴黎书局及北平华新书局印行。建国后，文达书局和北京宝文堂书店先后再版，分别易名为《京剧舞台演出本》和《京剧集成》。

游艺画刊　民国二十九年（1940）四月十五日创刊。每逢一日、十五日出版发行。民国三十四年九月一日休刊。共出版一百三十期。发行人兼主编潘侠风。先为综合性文艺刊物，后改为纯游艺杂志。刊载戏剧、电影、杂耍、舞场各项游艺轶闻、掌故、消息报道。戏剧方面登载的文章有剧话、剧评、京剧知识与戏剧问答，名伶生活轶事刊登尤多。辟有北京戏剧专栏，专记北京戏剧演出情况与演员生活轶事。



名伶影集　天津刘炎臣编著。民国三十年（1941）七月出版。影集选印当代著名京、昆、梆等男女演员影像约百帧，包括生旦净丑各行当，有戏装，有便照，并在每一演员影像下端，附有几百字的小传。影集印刷比较精美，由天津三友美术社出版发行。



菊花锅　刘炎臣著。民国三十年（1941）十月由天津三友美术社出版。此书集中了作者从民国二十年至民国二十九年间发表在天津二十多种报刊上的二百二十七篇文章，约十六万字。内容多为京剧、昆曲、曲艺艺人轶闻趣事，剧评、剧情介绍以及戏剧消息等。

大众影剧　周刊，1949年6月18日发刊，同年10月停刊，共出九期。为天津解放后第一个戏剧电影综合性刊物。由天津大众影剧刊社编辑出版。发行人蔡冰白。

歌舞春秋　张缪子著。上海广益书局1951年7月出版发行。封面为梅兰芳题签，并附梅兰芳演《霸王别姬》戏照。是张缪子继《听歌想影录》之后又一剧评结集。全书分上下两编。上编收民国五年（1916）至民国十三年在北京所写剧评三十六篇，下编收民国十六年至民国二十四年在天津所写剧评二十八篇。记录艺人沉浮、剧场变迁、歌台掌故、梨园逸闻，颇多珍贵史料。书中《谭鑫培盖棺论定》，谈及谭在《空城计》中的“推陈出新”；《梅兰芳插花与绘画》总结出“艺虽种类各殊，而其美感则无不相通”的美学原则；《杨小楼之爱国主义》对杨小楼首排《坛山峪》、《甘宁百骑劫魏营》奋起救国意



识之阐发等，皆能站在发展中国京剧的高度落墨行文。书末附录余苍、杨华、柳絮等人所写文字五则，记述了张繆子在“五四”时期与胡适、钱玄同等论辩有关戏曲艺术的往事，张被北京大学除名的始末，及张在建国后捐献珍贵剧照的事迹。

星报　1950年2月创刊，1952年6月停刊。初为三日刊，后改日刊。天津市文化局《星报》社编辑发行。该报是天津解放后集戏剧、文学、曲艺、电影于一身的综合性文化小报，戏曲改革为其重要内容。该报创刊号“开场白”说：“我们希望通过这张小报和读者共同在实际生活中，来建立健康的、新的趣味。和读者并肩追求，怎样的娱乐才是有利于人民的。”周扬、茅盾、老舍、田汉、欧阳予倩、曹禺、王瑶卿、程砚秋等都为此报题词。该报刊有大量天津剧坛的消息报道，所载重要文章有：田汉的《湘剧英烈颂》，洪深的《演技漫谈》、阿英的《剧艺日札》、马彦祥的《读剧随笔》、马少波的《戏曲改革散记》、华粹深的《梨园旧事》等。该报的问世，推动了戏曲改革，对研究天津解放初期文艺发展情况，具有一定的参考价值。

新戏曲　《新生晚报》戏曲专刊。1951年1月创刊，同年12月停刊，共出三十期。先为双周刊，后改周刊。天津市剧协戏曲编导研究委员会主编。创刊号的“开场白”说：“在中国的人民世纪开始的今天，在民主的批评代替了消极的审查禁演的戏改政策的今天，我们以这一块小小戏曲园地贡献给读者，觉得是光荣地分担了时代的任务。”专刊辟有“旧剧批判”、“新戏介绍”、“争鸣”等栏目，共刊出近两百篇文章，记录了解放初期天津戏曲的历史面貌。

评剧音乐入门　1954年底由北京自强书局出版。作者刘白雪是当时天津民艺剧社（评剧）的乐师。本书系普及读物，大六十四开本。书内简谱及指法插图三十五页，文字不足三千。介绍了评剧板式、牌子和锣鼓点的特点以及多种腔调的变化。

天津戏曲丛书　中国戏剧家协会天津分会编辑委员会编。天津人民出版社于1957年出版。其宗旨为：繁荣天津市戏曲剧本创作，培养天津市剧本作者，介绍优秀的戏曲剧本，丰富戏曲剧团的上演剧目。专收天津剧作家创作或改编的河北梆子、评剧、京剧、越剧等剧种的戏曲剧本。计有评剧《鸳鸯被》（王雪波、小五珠改编）、京剧《蒯彻装疯》（林彦、鲁扬改编）等。1958年天津改为河北省会，《天津戏曲丛书》改为《河北戏曲丛书》。先后出版了评剧本《包公三勘蝴蝶梦》、京剧本《狄青风雪夺征衣》等剧本。

百花　戏剧、电影综合性半月刊。1958年7月创刊，1960年10月休刊，共出五十五期。《百花》面向广大剧影爱好者，重视地方性、群众性、通俗性。刊物辟有众多栏目，有“专论”、“小评论”、“演员艺术”、“舞台动态”、“戏曲知识”、“观众谈戏”、“群众文化”等。该刊重视剧目评论，两年之中评介了京剧《火烧望海楼》、《狄青风雪夺征衣》、《关汉卿》（移植）、《蔡文姬》（移植），评剧《张士珍》、《海河儿女》、《洪湖赤卫队》、《母子两代英雄》、《包公三勘蝴蝶梦》，河北梆子《荀灌娘》、《苏武》，越剧《文成公主》、《云

中落绣鞋》等一批天津剧目。并对外地来津演出的名剧也做了评介，如梅兰芳的《穆桂英挂帅》，马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎的《赵氏孤儿》等。《百花》所辟的“专题讨论”，对莆戏《团圆之后》、评剧《红珊瑚》以及《火烧望海楼》中崔大脚说天津话是否合宜都展开过争论。郭汉城、马少波、孟超、薛恩厚、翁偶虹、景孤血、陶君起、张真、曲六乙、林涵表、李大珂、郑亦秋、陈北鸥、龚和德等均曾为之撰稿。

河北梆子汇编　河北梆子传统剧本集。天津市《河北梆子汇编》编辑委员会编。1954年至1957年，曾由天津市戏曲改进委员会编辑出版《河北梆子选集》六集，后来在此基础上进行扩编，成为《河北梆子汇编》。1958年至1964年分别由天津人民出版社出版一至四集，百花文艺出版社出版五至二十三集。收有河北梆子比较著名的剧目如《麟骨床》、《蝴蝶杯》、《疯僧扫秦》等，大小剧本一百一十个。该书对剧本的编选“力求存真”，并做了必要的校勘和注释，为改编和研究河北梆子传统剧目提供了珍贵资料。剧本前均有内容提要。

中国地方戏曲集成·河北省卷　《中国地方戏曲集成》由中国戏剧家协会主编。河北省卷为河北省文化局编辑。计收十二个剧种三十个剧本，中国戏剧出版社于1959年2月出版，分上下两册。天津市当时为河北省省会，编选工作得到中国剧协天津分会等部门支持。1949年至1958年初天津所发掘、改编、创作的八个剧本入选，它们是：河北梆子《秦香莲》(天津市河北梆子剧团集体整理，华粹深执笔)、《打金枝》(华粹深整理)、《三上轿》(王韧、林彦、王庚生整理)、《柜中缘》(冯育坤整理)、《教学》(赵连祥口述、吴同宾整理)，评剧《爱情》(刘文卿、杨紫江编剧)、《妇女代表》(杨紫江根据孙芋等同名话剧本改编)、《井台会》(鲜灵霞演出本，鲜灵霞、白云峰、吴同宾整理)。每一剧本前均有内容提要。

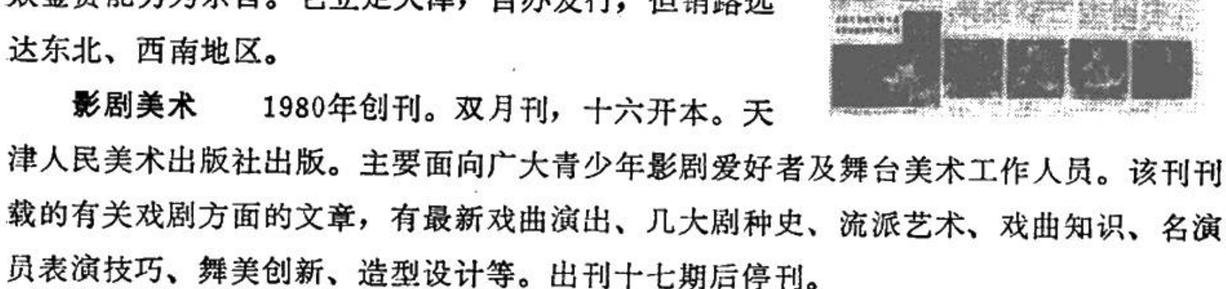
评剧器乐入门　张福堂、孙伟合著。1959年5月由天津百花文艺出版社出版。为普及性读物。内容着重介绍评剧文武场的器乐常识及天津市评剧院八名著名演员的部分唱腔。书中乐谱一百二十多面(均为简谱)。全书九万四千余字。

戏曲演员语文课本　天津市文化局《戏曲演员语文课本》编辑委员会编，1960年2月由中国戏剧出版社出版。该课本是根据党的教育方针和演员文化学习的实际需要而编撰的，供戏曲学校和戏曲演员业余学校以及戏曲工作者自修使用。课本共八册（初中四册、高中四册)，约九十七万字。课本选录了古今中外思想性、艺术性较强的文学作品，尤以优秀的戏剧文学作品为重点。每课都结合演员的业务需要做了详细注释和提示。

杨宝忠京胡演奏经验谈　杨宝忠著，中国戏曲学校戏曲研究所编。音乐出版社1963年出版。作者根据自己多年的京胡演奏经验，较详细地介绍了京胡演奏基本知识，列举了京剧的二簧、西皮二十一个板式的唱腔伴奏实例，讲述了老生唱腔过门、曲谱及

常用的曲牌。全书分六节，共两万六千余字，附乐谱一百面(均系简谱)。原文曾在中国音乐家协会和中国戏曲学校研究所合编的《戏曲音乐》上连载。

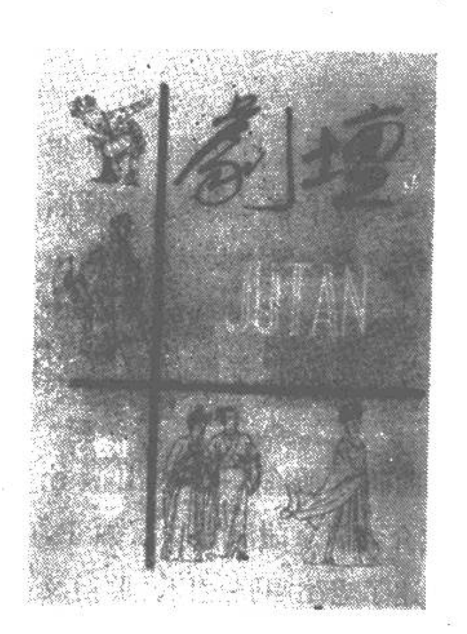
天津演唱　前身为《海河说唱》。1966年改今名。初为双月刊，1967年改月刊。由天津市文化局群众艺术馆主办。以发表通俗说唱文艺作品为主，兼顾戏剧创作及评论。所发小型戏曲剧本《武大郎开店》，深受赞赏。



百花园　天津市文化局主办。1979年曾出刊六期。1980年4月正式创刊，初为半月刊，四开四版；后改月刊，四开八版。出版二十八期后，1981年12月休刊。该报专登戏剧、电影、文物、图书方面的文章。在戏剧方面，开辟有“戏剧舞台信息”、“戏剧演员介绍”、“评论”、“杂谈”、“戏曲知识”、“戏曲历史人物考”、“剧目源流纵横谈”等栏目。以丰富群众文化生活、提高群众鉴赏能力为宗旨。它立足天津，自办发行，但销路远达东北、西南地区。

影剧美术　1980年创刊。双月刊，十六开本。天津人民美术出版社出版。主要面向广大青少年影剧爱好者及舞台美术工作人员。该刊刊载的有关戏剧方面的文章，有最新戏曲演出、几大剧种史、流派艺术、戏曲知识、名演员表演技巧、舞美创新、造型设计等。出刊十七期后停刊。

天津剧作　1981年1月创刊。内部发行。中国戏剧家协会天津分会、天津市文化局戏剧研究室合编。每季出刊一期。主要发表天津市专业和业余作者新创作的戏曲、话剧、歌剧及木偶剧等大中小型剧本，也发表经过加工整理、内容上有所出新的传统戏曲剧本，并刊有一定的论评文章。刊戏曲剧本二十八个。其中较著者有：京剧《清宫秘史》、《一代元戎》、《香妃》、《鉴湖女侠》、《三下陈州》、《赵盼儿》、《怀鹞记》，评剧《闺女大了》、《两家福》、《大沽遗恨》，河北梆子《难为了爹和娘》，越剧《李清照》等。



剧坛　综合性戏剧双月刊。创刊于1981年11月。中国戏剧家协会天津分会主办。刊物主要发表戏剧领域各个方面的研究、评介和争鸣文章，以及各种类型剧本，强调地方特色。截至1982年底已出刊七期。《剧坛》辟有“专论”、“剧坛新人”、“名著欣赏”、“剧坛轶事”、“戏曲知识”等栏目。曾发表俞平伯、张庚、赵寻、胡沙、翁偶虹、吴小如、黄裳等人的文章。特别是探讨生活与艺

术的关系、探索导演艺术与研讨演员如何提高思想和艺术水平的一系列文章，都具有一定特色。

京剧生行艺术家浅论 王庾生讲述，吴同宾、李相心整理。中国戏剧出版社1981年出版。全书分八讲，共十九万字。介绍了谭鑫培、余叔岩、杨小楼、尚和玉、汪桂芬、孙菊仙、汪笑侬等京剧演员的生平和艺术成就，以及王庾生从事京剧艺术研究和舞台实践的心得体会。书中所介绍的演员多同王庾生有过密切交往，因此书中叙述的事实，多属第一手资料。作者结合这些人的代表剧目，剖析了他们的表演和艺术风格，并将这些具体的舞台实践，在理论上做了概括和归纳。作者还在书中穿插了一些故事性很强的轶闻掌故。其中的第八讲，共有十三个小题目，都是王庾生多年舞台实践的经验和观摩研究的总结。

中国戏曲艺术 戏曲理论专著。作者张赣生。天津百花文艺出版社1982年6月出版。该书从审美角度分别就“中国戏曲”、“戏曲艺术原理”、“戏曲剧本”、“戏曲演员”、“戏曲舞台美术”、“戏曲音乐”、“戏曲导演”，以及“发展民族戏曲对世界剧坛作出贡献”等专题作了阐述。全书计八章三十一节，共二十九万八千字。该书曾获天津市鲁迅文艺奖金评选委员会颁发的天津市1982年度优秀作品奖。

乐府传声译注 吴同宾、李光译注。1982年中国戏剧出版社出版。为中国戏剧出版社编辑出版的“古典戏曲论著译著丛书”之一。《乐府传声》(清·徐大椿著)是我国研究戏曲演唱艺术的一部重要著作，它分析了戏曲演唱艺术中关于字音、口法、宫调、曲词与曲调等各方面的问题。译注者在尽可能不失原意的前提下，采用了直译、意译和释义兼用的方式。有的译文也含有一定解释成分。该书注解部分占有很大比重。对于一些音韵学、戏曲史等专门性的问题，音乐史上某些迄今尚悬而未决的问题，以及原文中由于受历史条件和科学知识水平局限而流露的一些片面的不准确之处，译注者在说明性的注解中也提出了自己的看法。

轶闻传说

刘赶三谑语讽世 刘赶三擅在台上即兴抓哏，借题讽刺当世。光绪某年，某宦堂会，有客点演《大嫖院》一戏，龟奴高呼："见客"，众妓应声一一鱼贯而过。刘饰鸨母，当贾大少问还有好的没有，刘答好的有的是。随问龟奴："老七怎么不来？"其时醇亲王（行七）甫至，一笑置之，独恭亲王（行六）引为大辱，立命将刘拿问。当时秩序顿乱，主人与醇邸竭力劝止始已。戏止，赶三至醇邸前请罪，醇邸一笑而罢。

据传一次演《丑表功》，刘饰鸨母，于王八表功时，赶三说："你给我好好儿地当差，你再要不好好儿地当差，我就拔去你的双眼翎子，剥去你的黄马褂子。"其时，正值李鸿章之婿提督张佩纶战失马江要隘，清帝以张是李鸿章保荐，故廷议予李摘去翎顶、追回黄马褂处分。台下适有李之胞侄在坐，听后怒不可遏，立以茶壶茶碗飞击。戏后，李氏子嗾使巡城御史拘刘去，痛杖之。自是刘郁闷疾作，加上原患腹泻之疾，竟致不起，数月病死。〔按此则流传极广，但事与刘赶三亡年相左。按马江之战，系光绪乙未年春(1895)，刘于光绪二十年七月病故，或此传为虚，或刘病故为光绪乙未年。事难确证，姑且录之。〕

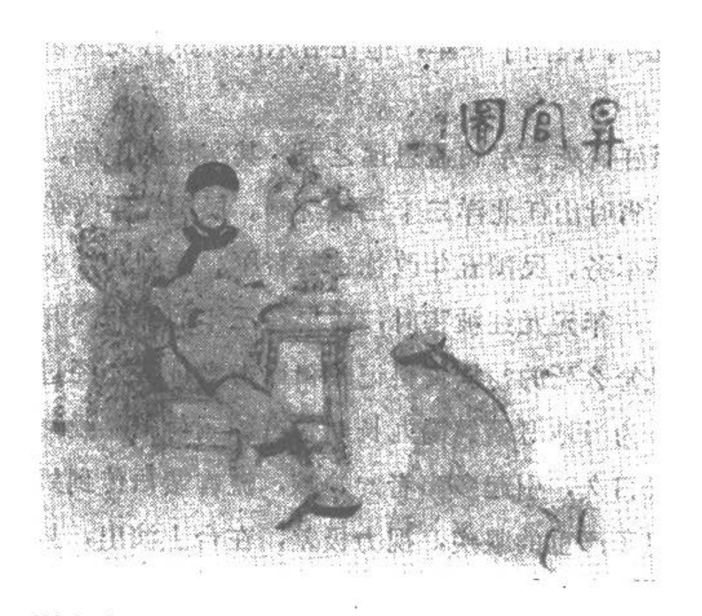
刘将故，遗嘱亡后将爱驴"墨玉"送往豆腐池胡同文瑞图宅，以为纪念。送去后，驴于次日巳时竟仰哮而毙。于是将驴葬于净土寺胡同朴园别墅空地西河岸。当年饲驴小孩名叫李琐，即后来在梅兰芳剧团颇负盛名的丑脚李敬山。

孙菊仙承值演丑脚 清时，凡被选入升平署作内廷供奉的戏曲演员，均得以重礼贿赂太监，否则就难免遭算计。孙菊仙于光绪十二年（1886）被选入升平署外学时，就因为没有打点好宫中的太监，险吃大亏。孙菊仙头一次进宫演戏，太监照例把伶工花名册呈送慈禧。慈禧初见孙菊仙的名字，便问："此伶何戏最擅？"太监答："擅丑脚，《探亲家》拿手。"于是慈禧传孙菊仙演《探亲家》，孙闻后大窘，但又不敢违旨，只好硬着头皮登台。他在台上步法无章，身手不合，急了一身汗。幸亏当天慈禧高兴，只是矜笑并未怪罪。太监李莲英在旁禀告，孙乃"羊毛"(票友）下海，工老生。她始知是宫人暗中使坏，传孙改演《桑园寄子》。孙声高嗓阔，慈禧听了很赞赏。此后，即常召孙进宫承值。

孙菊仙谋救田际云 戊戌变法，伶人田际云亦参与其事。案发，慈禧震怒，下旨处康、梁（康有为、梁启超）党徒极刑。田危急，菊仙对同侪说："田际云为我们梨园界增光，死了实在可惜，我愿冒生命危险救他。"闻者莫不咋舌，因敢于替田际云进谏说

好话的，如果被慈禧怀疑为康、梁同党，必招致杀身之祸。菊仙竟潜商内监李莲英，李闻言亦为之色变，对菊仙说："幸亏你对我说，千万不要对外人讲，今上方震怒，如果多嘴必会同田际云一样遭到不测。"后际云幸免于难。

《升官图》风波　清光绪三十二年(1906)，贝子衔御前大臣载振奉旨赴吉林督办学务。途经天津，直隶总督袁世凯差天津巡警总办段芝贵专司接待。段请来红极一时的女伶杨翠喜，在总理衙门演堂会作为招待。载振为杨之色艺所倾倒。段芝贵老于官场世故，私以白银六千两将杨翠喜从养主家中赎出，进献给载振携带出关。载振为答谢段献美之功，通过其父庆王奕劻相助，将段擢升为布政使署理黑龙江巡抚。时有书画家张瘦虎，得悉段献美贿官经过，愤以愁文署名绘制小中堂讽刺画一帧，题名《升官图》。画面端坐一缠足女郎，一清装官员手托花翎顶戴，跪倒在女郎足下。以揭露官场丑闻为内容的此画告成，立即引起轰动。据此，御史赵启霖以段芝贵花巨金买歌姬，贡献钦差大臣，贿谋黑龙江巡抚为由，上奏朝廷，要求弹劾。载振闻之吃惊不小，急将杨偷偷退回天津，由袁世凯的表弟张镇芳出面，转赠天津八大家之一的益德号王某为妾。同时，载振在京多方运动，终以"女伶杨翠喜早为王宅之妾，御史赵启霖参奏不实"结束了这桩官场花案。御史赵启霖因此丢官，载振也辞职隐居，再未出山。而崭露头角的杨翠喜，则在这场风波中被断送了艺术生命。



金月梅尚义救灾　清末民初，金月梅曾以"女伶尚义"传诵一时，宣统元年(1909)七月，金在东天仙戏园演出新剧《刘元普双生贵子》，饰裴小姐。当演至裴父蒙冤被处决，裴小姐因无资棺殓到街募化时，由于剧情悲恸，观众纷纷向台上抛掷洋钱，共计二十元。金因甘肃省旱灾严重，主动将所得洋钱全部移作甘省赈捐。她让人在戏园台柱粘贴报条，上写："蒙诸位老爷共赏洋二十元，移作甘省赈捐。金月梅谨白。"顿时，全场鼓掌以表钦佩。金本拟再演一场义务戏，不料腿疾复犯，难以登台，为此金再次捐洋四十元救灾。当时《民兴报》载文，盛赞金之尚义。

王庚生乘车闯堂会　王庚生年轻时候，与小小余三胜（余叔岩）都迷恋谭鑫培的艺术。一次，段芝贵在安徽会馆里举办堂会，有谭鑫培的戏。因门口有军警把守，二人无法混入。王、余竟异想天开，雇了一辆漂亮的轿式马车，车窗用帘挡严，经与马车夫讲好，到大门口直闯进去。把门军警见一马车闯进，以为是本宅近亲内眷，非但未拦，

且举手敬礼。两人就这样冒险看了一次大堂会戏。

孙菊仙口诛袁世凯　袁世凯称帝时期，一伙拥袁的政客编了《新安天会》一剧，以孙悟空影射孙中山先生，并以此取悦于袁。不久，值袁诞辰，这伙人召谭鑫培主演该剧，谭不应命，遂改命孙菊仙主演。孙一向忠于清室，对袁早怀积怨，因此严拒不从。这伙人以武力将孙拘到瀛台，被逼演了一出《二进宫》应付了事。这伙人以铸有袁世凯头像的银元二百块谢孙，孙说："真是程咬金坐瓦岗寨，暴发小子。"归途中，他将这二百块银元随便漏撒。回到家中，他无所顾忌地对人说："袁头银洋全都落地了。"

元元红无端被害　民国二年(1913)，河北梆子演员元元红(魏联升)因故被警察当局拘禁，非六千块大洋不能赎身。时有专工武生之女伶何翠宝怜惜魏的艺术造诣，毅然以六千元标价，自卖于山东伶界头面人物董茂卿，用卖身所得赎魏出监。此后，魏即携眷出关，以哈尔滨为根据地，鬻艺于东北城乡。民国十一年，他在哈尔滨新舞台突然遇刺身死，时年四十一岁。

关于元元红之死，若干年来多传说其因奸情死于军阀孟恩远之手，其实此说不确。孟恩远，字曙村，天津人，徐世昌总督东三省时出任北洋二十三镇统制。民国元年改镇为师，升任吉林护军使。民国三年督理吉林军务。民国五年改称吉林督军。民国八年被张作霖排挤辞职，回天津租界闲居。民国十一年元元红被害时，孟早在三年前卸职离开东北，彼此并无瓜葛。那么，元元红究竟是怎么死的？据资料记载和目击者证实，经过是这样的：当时，哈尔滨有一名妓三荷花，为当地恶霸姚锡九长期包占。三荷花酷爱河北梆子，元元红演戏时，她常去观看。天长日久，引起多事者的妒嫉，流言蜚语传到姚的耳朵，醋海波澜陡起。此时的元元红，患了严重的眼疾，视力极差，在台上演出，只凭台口的地灯光亮辨别位置；又有夫人和一个女儿终日在身边照应，他根本不近女色。但姚锡九仍不放心，雇佣刺客两名，装扮成卖毒品之人，以质好价低为诱饵，逐渐取信于魏及戏班里的人。民国十一年，魏的夫人携女进关探亲，魏身边缺人照料。这天，台上正由赵松樵演出京剧《路遥知马力》，魏在后台扮戏，准备接演梆子《蝴蝶杯》。佣人通报"贩烟人"求见，魏将来人迎进后台一间屋内，突然，"贩烟人"掏出匕首朝魏的胁间连捅几刀，后持凶器夺门而逃。魏手扶门框"哎哟"一声，同班艺人马德成闻声赶到时，魏已倒在血泊之中。当日戏台上的《蝴蝶杯》由董巨川替演。翌日，身着警服、足踏马靴的人拍照魏的遗体。后来得知，这是姚锡九闻讯后差人来察看真伪的。

魏联升无辜遇害，凶手长期逍遥法外，消息传到北京，田际云等联合各地梨园界人士上告，终无结果。直到民国1948年哈尔滨解放，罪大恶极的姚锡九才被人民政府镇压。

伶人刘汉臣、高三奎之死　民国十五年(1926)十一月某日下午，北京宪兵司令王琦突接直隶督办褚玉璞密电，谓："伶人刘汉臣、高三奎有'共党'嫌疑，着即拿获，就

地正法。”王接电后立即传令将正在北京第一舞台演出的刘、高二伶拿获，但知其中必有他故，不愿处二伶死刑，因将二伶转解天津候褚自决。当时梨园界大为震惊，曾挽梅兰芳出面向天津当局求情。梅亲诣军阀张效坤宅，请代向褚说情。张立命秘书拍电求缓。褚接电后边密命将刘汉臣、高三奎立即枪决，边回电说：“接电已迟，二伶已然处决，至歉”等语。二伶之死，实因二人由津赴京演出时，褚之第六、七姨太太曾至车站相送，适被褚之僚属某人看见，归告上峰。二伶抵京后，曾函请褚妾从经济上襄助，褚六、七姨太太签支票两张转汇给二伶。不料，褚在六姨太卧室妆台抽屉中，发现二伶手札，怒不可遏，决然密电王琦，将二伶就地正法。据说联系资助之事系刘汉臣之兄操办，刘伶尚不知端倪。在津临刑时，刘汉臣只长叹口气说了一句：“我冤哪！”

朱作舟断臂重接　天津票友朱作舟（龙沙散人）擅演武戏，以《金钱豹》、《嫁妹》最为拿手，三十年代初与王庚生、刘叔度并称天津票界三杰。民国十九年（1930）一月朱因演堂会戏摔折腕骨，外科医生竟将骨环接错，事经一个多月才发现。朱为能再登台演戏，又延他医忍痛将腕骨再次折断重新接好。仅经两个月的调养，伤腕刚刚愈合，于是年四月即又登台演出《金钱豹》。

别开生面的清唱堂会戏　天津解放前曾有过一次别开生面的清唱堂会戏。时在民国十九年(1930)七月二日至五日，余叔岩、杨小楼、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生等百余人，每晚八时起在大华饭店屋顶花园清唱，观众随便入座，不收门票。此后，这种清唱堂会戏再未见到。



孙菊仙提携青年　孙菊仙对戏界有才华青年，均热心提携。民初，袁世凯当政时，其姻娅某在天津办寿辰堂会，以孙《硃砂痣》列演大轴，由童伶尚小云（年十四岁）配演吴妻江氏。尚嗓音清脆高亮，几句唱工竟能博得彩声，表情亦佳。孙于戏台后到处揄扬，并主动邀尚小云合演《三娘教子》，尚由是而大红。报界选童伶时，尚小云得选票列童伶之冠。民国二十年(1931)，孙已九十，四月间为天津私立大同中、小学募捐义演《渑池会》与《托兆碰碑》，他在两场戏中把大轴让给了尚小云，尚演出了《玉堂春》和《青石山》。另外，孙还于七十七岁时，听别人谈起年只十四岁的童伶程砚秋颇有才华，很愿为他配戏，虽然他与程并不相识，却主动同程于当年合作演出了《硃砂痣》。

法国人演中国戏　民国二十一年（1932）十月十九日，天津永兴园剧社（票房）成立二周年纪念，在北洋戏院演出，剧目有《打鱼杀家》、《乌龙院》、《九龙山》、《御碑亭》等。是晚由法国医师米大夫与另一法国友人参加演出闹剧《瞎子逛灯》，引得台上台下笑声一片，成为笑谈。



舞台演出鼓吹抗日　民国二十三年(1934)九月，杨小楼来津演出，在《坛山峪》与《甘宁百骑劫魏营》两戏中，增编了大段说白，鼓吹抗战；老生时慧宝在同年十月演出《戏迷传》时，奋笔疾书“毋忘东北”四个大字，以鼓舞观众抗日情绪（图为杨小楼《甘宁百骑劫魏营》饰甘宁）。

张恨水演出《乌龙院》　据天津《大公报》民国二十四年(1935)五月二十四日载，小说家《啼笑因缘》作者张恨水，五月二十五日在天津江西会馆唐友诗宅堂会演出《乌龙院》，饰宋江。张恨水能演京剧，知者甚少。

爱莲君之死　爱莲君自幼被卖与养父赵连琪夫妇，过着非人生活。十六岁唱红后，更成为赵氏夫妇的摇钱树，被看管益严。爱莲君精神极端苦闷。民国二十五年(1936)和民国二十六年，爱在上海和烟台两地演出时，均曾得识倾心青年，但均被赵氏夫妇阻挠，演未满期即被挟返津。爱体质素弱，本有肺病，返津后转入女儿痨症，骨瘦如柴。赵氏夫妇以鸦片、吗啡等毒品刺激，仍逼爱登台演出。民国二十七年冬，爱在升平戏园演《死后明白》，终至昏倒台上，从此卧床不起。爱卧床数月，医药无效，身上肉已脱尽，只剩皮骨，大胯骨肉磨烂，身下褥疮，痛彻肺腑。爱无限悲怨，此时只求速死。民国二十八年夏，某日，爱自知已不久人世，她叫人把心爱的行头取来，挑出几件，放在身边，嘱人等她死时，给她穿上。这一天，爱突然自己坐起，盘上了腿。别人知道不是好兆，立即把这些服装给她穿换上。她贴身穿着生前最喜爱的粉红色夹裤和对襟夹袄，是演《六月雪》等戏时穿用的罪衣罪裤，外罩一件演时装戏穿的旗袍，头上戴一顶烟色女毡帽，插一朵戏中用的绢花，手里放一条手绢。换衣后，爱仍盘坐床上，没说一句话，没流一滴泪，只用眼光环视了一下屋子，又看了看身边的女伴，就这样在平静中默默地死去。

周子厚赔抽屉　三十年代末，周子厚到天津演出，在一家旅店下榻，同行、学生或来访者络绎不绝。周在与同行切磋鼓艺，或给学生指导时，往往随手拉开抽屉，拿出鼓楗，在抽屉的外沿边儿上打起鼓点来。时间不长，抽屉边儿即被打出深深一凹坑。演出期满结帐时，周拉开抽屉告知旅店老板，抽屉已被损坏，表示愿照价赔偿。而旅店老板却说：周先生，您说到哪儿去了？您敲抽屉打鼓点，我早已看在眼里，佩服在心里，别说打坏了一个抽屉，就是把桌子打坏了，我也绝不能让您赔一分钱。周子厚打坏旅店的抽屉，反被店主称赞，一时传为佳话。

余三胜两代人葬于天津　天津西郊小稍直口，清代曾有庙宇名“福寿宫”，其旁有安徽义地一处，占地约二十五亩，京剧老生“三杰”之一的余三胜的父母，即葬于此。据湖北省近年发现的《余氏宗谱》记载：“善继(余三胜父名)，字誉交，生乾隆甲午(1774)

十二月二十八日子时。妣氏周，生乙未时。子二，开龙、开贵。公卒道光十七年(1837)正月十七日子时。妣卒道光十六年十月十五日酉时。合葬直隶天津县西门外五里小筲(稍)子口福寿宫后安徽义地中心，午山子向。”宗谱又载:“开龙，字起云，生嘉庆壬戌(1802)二月十日卯时。妣氏何，生道光辛巳（1821）四月五日辰时。子二，科昌、科荣。公卒同治丙寅（1866）六月十三日亥时。葬直隶天津卫大筲子口，有碑。”开龙即余三胜。按今大稍直口与小稍直口两地相距六里。据大稍直口乡人称，此处义地从未埋葬过梨园行人。估计余三胜茔地可能也在小稍直口安徽义地。

清光绪间，天津梨园行会“精忠庙”成立，在小稍直口安徽义地旁置地十八亩，专供埋葬梨园行人之用，习称新义地。据看管义地的张姓后人谈，义地中埋葬的皆是梨园行人，其中有天津的名角，但多数为贫苦的底包、龙套、场面及其家属。据说名艺人刘汉臣和高三奎遭军阀褚玉璞枪杀后即埋葬此地。

现今，安徽义地原址已建成啤酒厂和线毯厂，新义地变成生产队的牲畜饲养场，均已无遗迹可寻。余三胜碑亦湮没无存。

红艳霞舞台产子　二十世纪四十年代，天津舞台上有一位人、鬼、神、猴无所不演，文、武、生、旦样样皆能的河北梆子女演员，艺名红艳霞。红演戏以勇猛著称。她演《铁公鸡》，同男演员一样，上身穿“竹坎”，斜露半边膀子翻、打、扑、跌；演《战宛城》，穿大靠走“虎跳串岔”、“摔踝子”；演《界牌关》，在一张桌子上连翻数十个“小翻”。同行们夸赞她练功狠、上台准，天不怕、地不怕，什么“绝活”都敢来。



民国三十二年（1943），红艳霞在华北戏院住班，在已怀孕九个月的时候，戏院老板以她不出场影响上座为借口，强求她再演一出《花蝴蝶》。她咬着牙答应了下来。老板要求她一个动作也不能少，否则，一分钱也不给。这出戏，不仅有“卧鱼”、“元宝顶”等动作，而且还得拧几十个“旋子”，再翻几十个“小翻”。她戏还没演完，台上已是血迹斑斑。戏一结束，她就昏倒在后台。经过大家的护理，孩子虽然平安降生了，红艳霞却得了产后风，几乎断送了性命（图左为红艳霞）。

其　他

后台服务人员

旧时，天津戏曲后台服务人员搭班，主要是通过箱头介绍或自找门路。后台服务人员的工作形式，主要有傍角、官中箱活儿、走票界三种。傍角（亦称跟包）的专为角服务，既要管头上又得管脚下。他们的工作比较集中，工作量比较小，工作亦相对稳定。同行将傍角称为"抓龙尾巴"。官中箱活儿，除了角以外诸脚色都是服务对象，因此，工作范围广，零散庞杂，人员流动性也较大。干官中箱活儿的在后台服务人员中占绝大部分。走票界，是专为票友演出服务。要"纵着管上下"(指从头到脚)，"横着管各箱"(指各箱口)，后台俗称"一人包"。在实际工作中这三种人也不是固定不变的。比如傍角的，有时也不得不干官中箱活儿。一人在同一时期身兼两职的亦有。

天津后台服务人员的人员设置，基本模式大体是，京剧：大衣箱一人；二衣箱一人；三衣箱一人(或由二衣箱倌兼职)；旗把箱一人；盔箱一人(兼管彩匣子)；梳头桌一人；打门帘上场门一人；打门帘下场门一人（以上两人亦可由检场人员或他人兼职)；检场一人；水锅一人；催戏人（由水锅管理人员或他人兼职，或不设人)；坐中一人；文小管事一人；武小管事一人。河北梆子：除检场人员不设专人由打梆子人员兼管、彩匣子由旗把箱倌兼职和不设催戏人外，其他人员设置，基本与京剧同。评剧：容妆一人；衣箱二人；道具管理一人。票友：男箱一人；女箱一人。

后台服务人员的技艺，直接为演出和演员服务的主要有"穿"(服装)、"勒"(盔头)、"妆"(包头、贴片子等)、"拿"、"递"(砌末、刀枪把子等)、"摆"、"放"(桌、椅、帐)、"扔"、"撒"(垫子、火彩)、"备"(饮水、梳洗水)等。间接为演出和演员服务的主要有保养、维修砌末和刀枪把子、服装，以及一切为演出所用的物件。制作服装、砌末和刀枪把子的技艺，虽不属箱倌所必须具备，但却是不少人的特殊专长。如一些盔箱倌制作的盔头结实、精致、美观、实用，"贴金"、"沥粉"、"点翠"、"捻须"、"上珠"、"上龙头"等等，道道工艺精巧细腻。

后台服务人员的技艺，各行当有各自的技术要求、原则规范和方法、技巧。如盔箱倌，勒盔的技术要求是，盔头"不松不搽"、"美观好看"、"演员舒服"。为达到上述三条要

求，他们有相应的方法和技巧，分别为“前放千斤钩”、“后系三道扣”、“前看镜子”、“两侧后边顾盔口”、“上下适宜”、“左右取中”；“搭千斤”，忌“阴阳长短”，须“左右对称”；髯口、甩发必先拢顺；发鬏必先浸泡；“挽髯”务系“果子扣”。至于要使“演员舒服”，避免出现头痛、头昏、头涨、头晕、头部麻木，以及呕吐或其他不适，盔箱倌的招数是：勒盔时格外小心避开演员“头筋儿”；不到火候绝不动手勒盔，以便使演员的承受时间缩小到最短限度；根据演员动作程度而掌握勒盔的“手把劲儿”；根据演员在舞台上表演的需要，随时变更盔头的松紧（如《挑滑车》的高宠，“大帐”一场即勒的松些，而“观战”一场便勒紧）；水纱勒平，水纱扣压顺，避免“头上放小枣”；勒二道水纱时放茨菰叶、偏球、千斤，避免擦头皮。再如衣箱倌，虽然大衣箱倌、二衣箱倌、三衣箱倌有各自的技术、技巧和手法，但共同的原则规范是“宁穿破、不穿错”、“服装平整、边式好看、牢固结实”、“演员舒服、动作自如”、“爱护服装，严忌扯、折、脏”。后台服务人员在长期的实践中，将各个行当的不同技艺、技巧和方法，归纳为若干顺口溜和口诀。如衣箱倌的“十字技艺”：“穿（服装穿对、穿好）、褶（蟒）、扎（靠）、楦（判儿）、拾（箭衣、道袍）、系（大带、绦子等）、脱（卸装、赶场）、叠（服装）、放（服装上案和入箱）、点（点箱）”；检场人员的：“心里唱戏、手头麻利、掌握要领、及时准确”；旗把箱倌的：“管理杂箱、杂而不乱，认真细致、头头有绪”等。

后台服务人员技艺的突出特点是，能戏多、戏路广、技术精，手头灵、巧、快。他们普遍具备京剧、评剧、河北梆子等剧种的后台服务工作经验和技艺，了解各剧种中的各流派及其风格，甚至熟知演员的习惯和特点。他们既具备一般的“大路”技艺，又练就种种拿手绝活，如衣箱倌在一些戏里对一些脚色的特殊装扮技巧（见图）。再如衣箱倌可在伸手不见五指的情况下（过去在演出中突然灯光熄灭，后台一片漆黑的事，时有发生），照常无误地进行穿、叠、拿、放等工作，且速度丝毫不减；检场人员在“踩台”后，准确地将坐椅放在最佳位置，从而巧妙地使演员的音量扩大，增强音响效果；旗把箱倌可在极短的时间里，当场抢修演出当中损坏的道具，使演出得以顺利进行。他们多在精于本行当技艺的同时，还掌握多行当的技艺。如检场人员也能干旗把箱倌活，旗把箱倌也能干检场人员活，甚至水锅管理人员也能干检场或旗把箱倌活。因此，在同行中，曾流传着“天津箱倌到哪里都能吃饭”的赞语。



天津后台服务人员的技艺有一些显著的地方特色。以衣箱倌叠、放服装的技艺和方法为例，他们将“叠”分为大叠和小叠两种，凡带下摆的服装为大叠（如蟒等），凡不

带下摆的为小叠（如打衣等)。方法为“大叠大压小”，“小叠见中缝”；“大叠先右手后左手、大襟压小襟”，“小叠先左手后右手、小襟压大襟”。“放”分为“上五色”和“下五色”。天津将红色服装放置顶端（最上层)，据称是“……在京以黄（皇）为尊，故以黄色服装为上；进津则以帅为大（元帅一般穿红色服装)，故以红色服装为高”。

大衣箱倌 管理一些文人脚色所穿的服装，和一切女服装（蟒、官衣、开氅、褶子、帐、斗篷、云肩、汗巾、坎肩、玉带、腰带等)，以及一些道具（朝珠、绢子、喜神、扇子、牙笏等)。负责帮助演员穿卸服装、拿递道具。大衣箱倌必须由有较深资历（一般皆有三衣箱、二衣箱倌工作经历)、较广的技艺知识，和工作经验的年长者或较年长者（俗称箱倌大师哥）担任。一则大衣箱倌需经常给予二衣箱倌、三衣箱倌技艺上的指导和帮助。二则女性脚色的服装大多在其管理之内，工作起来较为方便。

二衣箱倌 管理一些武人脚色所穿的服装（靠、铠、箭衣、马褂、袴衣、僧衣、茶衣等)，负责帮助演员穿卸服装。并经常兼管或帮助三衣箱倌工作。二衣箱倌多由技艺全面、手头麻利、年富力强者担任。

三衣箱倌 亦称靴包箱倌。管理内衬衣(胖袄、水衣、护领等)、堂衣(太监衣、龙套衣、青袍衣、卒褂、上手衣、下手衣等)和男女脚色穿的鞋（厚底、彩鞋、僧鞋、洒鞋等)。负责帮助演员穿卸服装。需要经常协助二衣箱倌工作。三衣箱倌须由具有衣箱倌一般工作技艺者担任。

梳头桌师傅 管理梳头桌用料。负责帮助旦脚化妆，包括拍彩、搽脂粉、刮片子、贴片子、梳大头等。负责准备演出所用头饰，如做头鬏、扎头绸、拧髻子，以及打茨菰叶等。梳头师傅须由具有梳头桌化妆和制作（头饰）技艺者担任。

盔箱倌 管理各种盔头、纱帽和巾子、髯口、水纱、网子，以及各式发型和各式配件。负责为演员戴勒盔头、巾、帽及各种发型。负责准备演出所用发型及发型配件，如打扎巾、打髻子、打铲子头、打茨菰叶、扎月牙彩球、扎头绸等。负责兼管彩匣子(用料)。盔箱倌须由具有勒盔和制作各式发型及其配件等技艺，以及管理能力者担任。

旗把箱倌 管理大小帐子、桌围、椅帔、标旗、刀枪把子、马鞭、令箭、印盒、酒杯、酒斗、笔砚等。负责帮助演员拿、递道具。负责准备（包括外购）演出所用砌末和制作演出临时所用砌末。旗把箱倌须由具有较丰富的管理工作经验和制作一般小砌末技艺者担任。

检场人员 负责安置桌椅、床帐、城墙，以及喷撒火彩、扔垫子等零碎事务。检场人员须具有扔垫子、喷撒及制作火彩的技艺，熟悉戏的场次及脚色表演的各个环节，准确地递接物件并迅速处理一切有关零碎事务。

打门帘人员 专司演员上下场时撩放门帘。打门帘人员须由具有一定身高并熟悉

脚色上下场时间者担任。

催戏人　负责到各角住所催促角早到后台。催戏人须由办事稳妥且具有一定口才者担任。

水锅管理人员　负责后台的饮水、用水（演员扮妆、卸妆所用的洗脸水），管理手巾、脸盆、肥皂等物具。须由具有水锅管理工作经验、经历者，或作过一定时间的水锅管理人员的"学生"担任。

文小管事　负责安排调度演出事项、给演员临时说戏，并兼上场替换演员。文小管事须由有丰富的演出经验、能戏多者担任。

武小管事　负责安排调度演出事项、给演员临时说戏，并兼上场替换演员。武小管事，须由有丰富的演出经验、能戏多者担任。

坐中　负责演出全面事宜，掌握演出进度，安排戏码、安排脚色等。坐中须由有丰富的演出经验、组织能力、指挥能力并具有一定的权威者担任。

后台服务人员的经济收入　后台服务人员的经济收入微薄，但名目繁多，主要有如下几种：

箱份，后台服务人员的包银称箱份。有月箱份、五至六箱份、现箱份几种形式。享受何种形式的箱份，取决于搭何种包银形式的戏班。二十年代初期，有些戏班（戏园）先后成立月包银班，它以月计额，半月开一次包银，其包银价格较低，但少些"帮日子钱"等克扣包银的陈规。但时间不长相继报班（散班）。五至六包银班和现份班，分别是五至六天（实则七天）为一期开包银和以天计额开包银。在这两种包银班里，各种盘扣包银（如"搭桌钱"、"祭神"、"封箱"，以及"打厘"、"抹份"等）的名目甚多，后台服务人员真正拿到原（整）箱份者实属不易。箱份的发放，按照天津戏班的习惯，系由箱头兼管，而箱头或多或少地从中揩油，亦司空见惯。后台服务人员中的箱份，大衣箱倌、二衣箱倌、盔箱倌、梳头桌师傅和检场人员，一般要比三衣箱倌、旗把箱倌、打门帘人员和水锅管理人员多一些。傍角要比干官中箱活的多百分之十左右；走票界要比傍角多百分之十左右。二十年代、三十年代，后台服务人员曾有傍大角（全国著名演员）而"赚大钱"者。三十年代、四十年代，后台服务人员也曾有因干活漂亮，技艺出众而拿双箱份者，但均属个别。

拿赏钱，一般大角演完一期戏后（时间长短不一），都要出一笔钱个别分给后台服务人员，俗称"暗捅"。否则，下次再遇，即可能被"阴"，使之当场出丑。

贴钱，亦称贴钱或甩钱。后台服务人员除本职工作外，临时另"顶一坑儿"所得的报酬，即所谓贴钱。

彩钱，泛指一些戏的火彩、手彩、喷彩的制作及使用之钱。比如《蝴蝶杯》的蝴蝶、《战宛城》的耗子、《三岔口》的烧瓦、彩球儿、《钟馗嫁妹》的喷火筒等等。一般是旗

把箱倌拿做彩钱，检场人员得用彩钱。

飞彩钱，凡演《烧骨记》、《赵五娘》、《宦海潮》之类的苦戏，观众往往向台上扔钱（或物），名曰飞彩钱。此钱由检场、打门帘等后台服务人员均分。

小费，水锅管理人员想方设法把角伺候满意、舒服，往往可得到为数可观的小费。

“外找钱”，亦称彩砌钱。逢演《五花洞》、《玉堂春》、《安天会》、《临江驿》、《打砂锅》、《荷珠配》之类戏，须用油条、面条、鲜桃、烧饼，以及锅、碗等实物，旗把箱倌负责外出购买，往往少花多报，从中获利。

梳头桌用料管理钱，旦脚扮妆需要用的胭脂、粉墨、刨花儿等料，是戏班出钱买，由包头桌师傅代管。经过周密计划、认真节用，便可结余一些钱归个人（梳头桌师傅）。

彩匣子用料管理钱，凡丑、花脸勾脸所用的笔墨、油料、颜料和纸张等物，盔箱倌（京剧）或旗把箱倌（河北梆子）代管。管得好，即可有结余。甚至卸脸所用的草纸，也有结余措施和说法，如“一小”、“二白”、“三红”、“四黑”，即分别为小花脸用一张，白脸用两张，红脸用三张，黑脸（花脸）用四张。这样，除戏班节约开销外，代管人亦可得结余的料钱。

求帮钱，逢年节，水锅等后台服务人员可熬一锅“元宝汤”，拿到后台每人一碗，从而求得帮钱。

海灯钱，戏班后台供的祖师爷像前的油灯，谓之海灯，按戏班传统规矩，由大衣箱倌负责此灯（买油、添油等），油钱由戏班开出，少花多报，可找些油水。

换季钱，后台供的祖师爷像，平时穿黄帔戴九龙冠，每逢年节日换穿黄蟒，戴王帽（京剧不戴髯，河北梆子戴黑三）。戏班习俗除了祖师爷外，尚尊崇喜神（亦称彩娃子），喜神列入大衣箱内，因之，大衣箱倌便是传统的换季人，一年可得到两次换季钱。

香盘钱，戏班后台的祖师爷像前有一香盘，盘内的香钱由戏班支出，香盘的管理，由水锅等管理人员负责。所节省的钱，便为个人所得。

“打小空儿钱”，后台服务人员大多数人在演出的空隙（一般是在上午）去“打小空儿”赚些钱。一是为人家红、白喜事去抬轿、抬棺材、铺地毯、打灯笼、打雪柳等等；一是做些小买卖。“打小空儿”一般到中午立即赶回，不误演出。

修、制行头钱，后台服务人员中不少人利用自己修理或制作服装、盔帽、髯口、玉带、刀枪把子，以及各种砌末的技艺，为班主、箱主修、制行头，赚取一定报酬。

戏　箱

近百年来，天津戏箱有两个时期发展最为显著。一是从二十世纪三十年代至四十年

代，由仅有的几份戏箱增到三十余份。遇有节日义演和堂会戏多时，还常出现戏箱日赶數处供不应求的现象。二是从中华人民共和国成立至六十年代初，由于戏班、剧团的增多和业余剧团的大批出现，因而在短短的十来年里，新增置的戏箱达到四十余份。划归剧团、戏曲学校，以及纳入"公私合营"的原有戏箱(绝大部分为私人所有)，经过不同程度的添置充实和更新改造以后，也以集中的大型化的整套戏箱，取代了分散的小规模的"份箱"；此外，少量个体经营、规模很小（甚至不足半份，仅出租给票友演出）的戏箱，也有存在。这些戏箱，在"文化大革命"期间大部分遭到不同程度的损坏，从七十年代至八十年代初，又有了一定的恢复。

戏箱有营业性和非营业性两种。营业性戏箱出租盈利，收纳箱税(即租赁费)；非营业性戏箱则专为所属班社、剧团及戏园（院）服务，有时也被其他班社、剧团借用。戏箱的规模以"份"来划分，一般分为"一份戏箱"（也称"整份"或"全份"戏箱）和"半份戏箱"两种。戏箱的所有者为箱主（也称箱东、养箱人或养箱的)。箱主分别有大箱主和一般箱主(也称小箱主)；专职箱主和兼职箱主；营业性箱主和非营业性箱主。非营业性箱主，一般是戏园（院）老板、经理，或是戏班、剧社老板、班主。如稽古社班主高渤海等，他们为了便于统一管理，而兼职箱主。营业性大箱主，多属兼职箱主，一般是些有钱有势的人物，如"红记箱"箱主张景山、"张记箱"箱主张四。他们仅把戏箱作为一种副业，或当作一种乐趣、消遣。营业性的一般箱主，则专以经营戏箱为生，故属专职箱主。箱主基本都不会干活。但也有些原系后台服务人员出身的箱主，往往还身兼箱头，甚至还兼作箱倌。箱主均为其箱选备一箱头（也称领箱人或领箱的)，负责管理、保护、出运、归还戏箱，和联系出租业务、招纳箱倌、领取及发放"箱份"（箱倌的包银)。箱头的箱份要比箱倌的箱份高出百分之二十到三十不等。

营业性戏箱出租价格不一，主要是根据文戏、武戏、大戏、小戏、忙闲、季节、气候，以及所用物件多少，消耗程度和行头的成色论价。在二十年代，每场戏租价大约两元至四元(银元)。但也要看租赁对象，如是亲朋友好，其价格就低些。若逢喜、寿堂会戏和义务戏中有名角登台，起的行头要讲究，要价自然就高些。收纳箱税的方法是以天计，也有每场一清的。租赁者（主要指班主）以某种借口不按期如数交纳箱税之事时有发生。遇此情况，箱头即以"锁箱"（不能开戏)相要挟，向班主施加压力。但在有势力的班主软硬兼施手段下，箱头也只能得到某些空口许诺而罢手。因而箱头"锁箱"虽不鲜见，但因"锁箱"而误戏之事却不常见。故旧戏班中流传着"班主吃戏子肉，喝箱倌血"的怨言。

三槐堂箱　建置于光绪二十七年（1901)。存放地点在城里乡祠内。箱主王耀堂（系原"天津八大家"之一"海张五"家的账房先生)。箱头先是李福霖，后为张德生。

建置初期，仅为“海张五”家戏班所专用。后来对外出租，主要对象是戏班、剧团及票友(票房)。箱内行头齐全，成色上佳。此箱为时间较早，影响很大，且营业最佳的戏箱之一。民国三十五年(1946)出卖给河北省霸县一剧团。

红记箱 箱主张景山。箱头刘汝霖。戏箱规模很大，行头成色亦佳。长期出租给上光明、大舞台、中原游艺场等戏院(园)。以京剧、评剧、河北梆子等剧种的大中型专业剧团、班社为主要服务对象。1960年划归南市戏衣店。

梁记箱 建置于二十年代。存放地点在南马路。箱主梁永锡，箱头张文和，为整份戏箱。是天津较早专以河北梆子的班社、剧团及票友为出租对象的营业性戏箱之一。1960年划归南市戏衣店。

稽古社箱 建置于二十年代。存放地点在天华景戏院（稽古社科班)。箱主高渤海，箱头李德美。专供本科班所用。行头多，成色好，而且大、中、小尺寸俱全，是此箱一大特点。

山霞社箱 建置于三十年代初。存放地点在鼓楼原福仙茶园。箱主李华山，箱头刘四。为半份箱，刘翠霞戏班专用。是天津最早的评剧专用戏箱。

侯永奎箱 建置于三十年代。存放地点在原新中央戏院。箱主侯永奎，箱头“李结巴”。为整份箱。专为侯永奎（班）演出所用。是天津戏箱中唯一为昆曲演出所专用的戏箱。后来转卖给原天仙戏院。

杨慕兰箱 建置于三十年代。存放地点在澳门路。箱主为京剧票友近云馆主（杨慕兰)。系天津戏箱中唯一私人所有，专为票友彩排、演出所用的非营业性戏箱。三十年代、四十年代影响很大。“文化大革命”期间，戏箱全部丢失。

金祥福箱 建置于四十年代。存放地点在南市禄安大街原莲宗寺寺院内。箱主金祥福(系一尼姑)。箱头金松泉。规模不大，建置初仅出租给一些小型剧团。中华人民共和国成立后，专以北方越剧团为主要服务对象。1956年划归南市戏衣店。

中国大戏院箱 建置于三十年代中期。存放地点在中国大戏院。戏箱为原中国大戏院股份有限公司所有。箱头郝玉龙(郝老五)。为中华人民共和国成立前天津戏箱中规模最大，行头成色最佳的戏箱。特别是箱中有些极为罕见的行头(清宫戏衣)：十殿阎罗衣一套(十件)、八仙衣一套（八件)、黑色龙套衣一堂（四件)、大太监衣两件和三星衣等。中华人民共和国建国后，这份戏箱大部分（包括八仙衣等）归中国大戏院共和社戏班所用（后归天津市京剧团)，有的戏衣（包括十殿阎罗衣等）归天津市河北梆子剧院所用。

中华戏院箱 建置于三十年代。存放地点在中华戏院。箱主朱某。戏箱专供在中华戏院演出的戏班、剧团租用。箱内行头成色较差，但较齐全，尤其是有相当部分少见的童装行头。1956年，划归天津市戏曲学校。

其他主要戏箱略表

戏箱名称	建置时间	存放地点	箱主	箱头	规模	性质	服务对象	归属变迁
杨记箱	二十年代		杨汉宸	王德明	全份	营业性	各剧种专业剧团	1956年划归南市戏衣店
周记箱	三十年代	城里丁公祠	周庆慧	周庆慧	半份	同上	京、评、梆剧团、票友	中华人民共和国成立后转卖给江苏省宿迁县一剧团
勾记箱	同上	河北大街“北天桂”	勾富智	孙富起	全份	同上	京、评、梆专业剧团	
刘记箱	同上	滨江道（原新闻影院对面）	刘文波	王德明	同上	同上	同上	1956年划归南市戏衣店
张记箱	同上		张四	张魁德	同上	同上	京、评、梆专业剧团、票友	“七七事变”后归张魁德
李记箱	同上	原庆云戏院	李恩甫	同上	同上	同上	京、评、梆班社、剧团	1949年后，转卖给天津扶新剧社
张秉权	同上	教堂后大吉里	张秉权	张秉权	半份（女箱）	同上	京、评、梆业余剧团、票友	1952年归其子张金城
天宝戏院箱		原天宝戏院	赵兰亭	吴三	全份	非营业性	供在天宝戏院演出剧团专用	
张魁德箱	“七·七”事变后	天宝戏院	张魁德	张魁德	同上	营业性	京、评、梆剧团、票友	1956年划归南市戏衣店
聚华戏院箱	三十年代	原聚华戏院	朱寿山		同上	非营业性	供在聚华戏院演出剧团专用	中华人民共和国建国初转卖给天津“移风”河北梆子剧团

(续上表)

戏箱名称	建置时间	存放地点	箱主	箱头	规模	性质	服务对象	归属变迁
张玉秋箱	三十年代	河北元纬路	张玉秋	杨学甫	半份	营业性	小型专业剧团、票房、票友	1956年划归南市戏衣店
建堂箱	四十年代	教堂后	孙建堂	李学义	同上	同上	票房、票友、业余剧团	同上
班荣昆箱	同上	山东路	班荣昆	徐宝昌	两全份	同上	京、评、梆专业剧团、票友	1952年一份赠献红风剧社1956年另一份划归南市戏衣店
文元箱	同上	南市东兴大街	李文元	李玉秋	半份	同上	专租评剧团及票友	1960年划归南市戏衣店
钱梦菊箱	四十年代	南市禄安大街	钱梦菊	娄海泉	半份	同上	小型专业剧团、票友	1956年划归南市戏衣店
王玉堂箱	同上	南市玫恒里	王玉堂	王玉堂	同上	同上	专租评剧团	后转卖天津专区评剧团
张五箱	同上	城里双景街	张五		同上	同上	京、评小型专业剧团、票友	
王德明箱	五十年代	原泰康商场三楼	王德明	张玉林	同上	同上	小型专业剧团、票房、票友	1956年划归南市戏衣店
曹记箱	同上	富贵庄	曹本德	韩松青	全份	同上	京、评、梆剧团、票友	同上
王记箱	同上	河北鸿顺里	王凤荣	王默南	同上	同上	专业、业余剧团、票友	同上
张金城箱	同上	教堂后大吉里	张金城	杨汉亭	同上	同上	长期租于荀(慧生)剧团	同上
新华箱	七十年代末	昆纬路永原里	陈树青	陈树青	半份	同上	业余剧团、票友	

业余剧团戏箱　中华人民共和国建国前后(尤其是建国后)，天津一些机关、工厂、企业，以及其他一些社会团体，先后建置了一批（约五十余份）戏箱，其规模多属全份箱，绝大多数属非营业性质，专供所属业余剧团所用。这些戏箱主要所属单位有：天津市棉纺一厂、天津市棉纺二厂、天津市棉纺三厂、天津市棉纺四厂、天津市棉纺五厂、天津四新纱厂(原北洋纱厂)、天津恒源纺织厂、天津东亚毛纺厂、天津仁立毛纺织厂、天津针织厂、天津纺织机械厂、天津轮胎厂、天津红旗运输厂、天津电缆厂、天津蓄电池厂、天津电话设备厂、天津电磁线厂、天津电力机厂、天津“105”厂、天津大中华橡胶厂、天津“3527”厂、天津国营印染厂、天津食品一厂、天津自行车厂、天津钢厂京剧团、天津轧钢三厂、天津“712”厂、天津铁路局、天津市邮电管理局、天津市冶金局、财贸京剧团、税务局京剧团、天津看守所京剧团、建筑俱乐部、塘沽盐场、第一工人文化宫、民族文化宫、河西区文化馆评剧团、和平区文化馆、和平区工人俱乐部、河北区文化馆评剧团、南开文化宫河北梆子剧团及评剧团、红桥区文化馆、红桥区小西关街评剧团、红桥区桥南街评剧团、河西区东楼街评剧团、河东区沈庄子街河北梆子剧团、汉沽区文化馆京剧团、天津市静海县大瓦头大队评剧团、天津市武清县六道口村评剧团、天津市宁河县芦台镇京剧团、天津市宝坻县东郝各庄评剧团、天津市蓟县苏庄子评剧团等。

传　记

传　　记

刘君锡　元末明初人，元曲剧作家。燕山（今天津蓟县）人，人称“白眉翁”。元时曾任省奏小官。性耿直，工隐语。家虽甚贫，然不屈节。与同时代戏曲作家贾仲明等相友善。作杂剧多种，盛行于世。《石梦卿三丧不举》、《贤大夫疏广东门宴》皆佚，今仅存《庞居士误放来生债》(见《元曲选》)，该剧曾有法文译本。

刘赶三(1816—1894)　京剧演员。原名宝山，字韵卿，号芝轩。天津人。世业药商，传至其父勤劳经营，家道尽兴，乃令赶三入学读书，以期改换门第。赶三自幼才思敏捷，刻苦攻读，但不为时重，因常去戏园观剧，渐成癖好。于道光年间，加入侯家后群雅集票房，初学老生，艺宗余三胜、张二奎。

赶三嗜戏日深，某年进京，拜郝兰田为师，毅然“下海”，搭入永胜奎班。初工老生，多演王帽戏，如《大登殿》、《金水桥》、《打金枝》等。但其面冷而工谑，演王帽戏扮相欠华贵。又因当时老生名角甚多，丑脚乏人，遂改工丑兼演丑婆。赶三嗓音清亮，吐字清楚，演《失印救火》的金祥瑞、《虹霓关》的旗牌、《双沙河》的魏小生、《双钉记》的吴能手、《老黄请医》的刘高手、《贪欢报》的张旺、《鸿鸾禧》的金松、《连升三级》的店主、《背娃入府》的李平儿、《绒花计》的崔八、《下河南》的胡公子等，均称拿手。他有文化，往往在戏中编加一些唱词，如《老黄请医》、《刺汤》、《虹霓关》、《拾玉镯》、《法门寺》中的一些唱段，多为赶三编撰。因他是天津人，念韵白有时有天津口音。赶三天生一副瘪咕嘴，狭眉细目，中年后脸上有老纹，演丑婆最象。故《浣花溪》的余氏、《玉玲珑》的老鸨、《琄球山》的窦氏、《拾玉镯》的刘媒婆、《思志诚》的老妈等，均为其杰作。尤以《探亲家》的乡下妈妈，堪称一绝。刘家畜一驴，粉眉白目，毛黑蹄白，俗称“乌云盖雪”。驴名“墨玉”，昵称“二小”。赶三每出以驴代步，经久训练，闻锣鼓声不惊。一日演《探亲家》，试骑真驴上台，顿惊四座，赶三竟由此而名益彰。沈蓉圃所画《同光伶人十三绝传真像》，其中之一就是刘赶三扮演的乡下妈妈。

刘演丑婆戏，誉满京师，各戏园争相邀聘。刘为生活计，曾赶场至城外三庆班、东四牌楼景泰园及隆福寺街泰华园三处演出，梨园同行因此为他起绰号“赶三”，以嘲讽之。刘非但不介意，索性改艺名为“刘赶三”。

同治二年(1863)，刘赶三曾被推选为精忠庙首，直至光绪逝世，是为票友下海执掌

梨园界的第一人。光绪二十年(1894)，刘赶三因患腹疾病故。

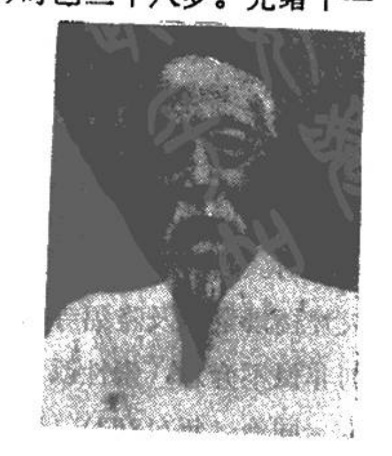


刘赶三亲传弟子很少，只有罗寿山(百岁)基本遵循他的戏路，慈瑞泉为再传弟子。饲养“墨玉”的小孩名李琐儿，即后来梅兰芳剧团的丑脚李敬山(图为《大登殿》剧照，右第一人为刘赶三)。

静斋居士　　生卒年不详，清嘉庆、道光间剧作家。天津人。姓氏不详。著杂剧《吊湘》、《送穷》、《绝交》、《论钱》四种，总题《四愁吟乐府》。通过贾谊哭屈原、韩愈送穷鬼、刘峻论“利交”、鲁褒骂钱神，反映了封建社会进步文人愤世嫉俗的情绪。今有嘉庆年间刻本传世。

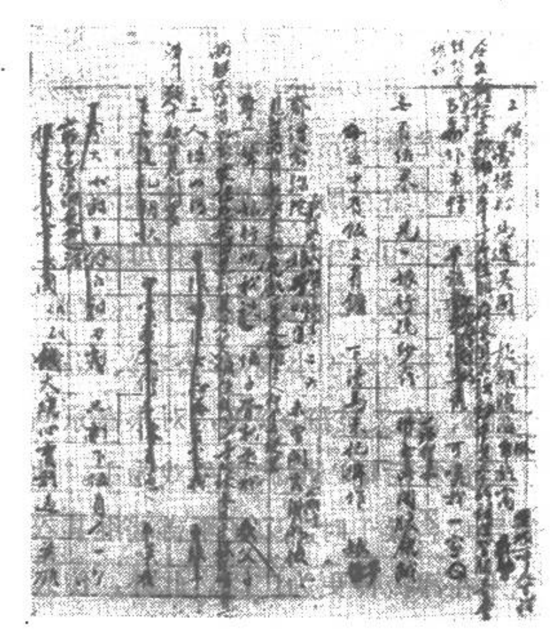
孙菊仙(1841—1931)　　京剧演员。天津人。原名濂，字宝臣，自号学年。在沪时以孙处名义登台献艺，后改孙菊仙，绰号孙一捋。晚年天津观众称为“老乡亲”。

孙八岁读书，颇聪慧，性好动，不喜伏案用功，从小嗜唱，渐荒学业。十余岁时致力习武，十八岁中武生员，暇时仍向伶人张子久、王德胜、佟(铜)骡子等学戏。当时菊仙虽慕程长庚名，尚未见程演出，及应武举试，先期进京，首聆程长庚演《辕门斩子》，极钦服，渐与程结识，得程亲授，艺乃大进。孙二十一岁时，曾栖身粮行以维生计。后经人举荐充江苏督粮道押运员，公毕游上海，有好事者请其演三天营业戏，演出后轰动全埠，因之被粮道撤职。三十岁时在沪经营升平轩茶园(小东门外)，并以孙处名义登台献艺，声誉鹊起。但因不善经营，又喜交游，仅半年资金即亏损殆尽，将茶园出售，仍不足偿债。商人刘某见孙技艺颇佳，情愿代偿债务，条件是孙须以“清客串”名义白唱戏两年抵债。孙登场不久即誉满上海，演了两年还账戏，后又一度经营大观茶园，仍暂居上海。三十六岁时回到北方，决计“下海”谋生，移家暂住北京正阳门里东城根，复就学于程门，苦心研磋，艺事大进。后搭入嵩祝成班，登台不久，红遍京都，时已三十八岁。光绪十一年(1885)，四喜班主角王九龄辞班去上海(一说去世)，主要老生一席由孙继任。次年进入升平署，兼充储秀宫外学(教授太监京剧)，共十三年之久。在艺术实践中，他苦心钻研，自成一派，与后来的谭鑫培、汪桂芬鼎足而三，时人誉之为“新三鼎甲”。光绪二十六年(1900)，庚子之役，孙菊仙携子孙南逃至沪，以花甲之年组班演出，并与潘月樵经营天仙茶园，与李春来合办春仙茶园，与夏月恒共营新舞台。宣统元年(1909)，移家北归，重返天津定居。虽已古稀之年，仍往



来京津间，不时献艺。每值义演，更是当仁不让，晚年演义务戏之多，屈指难数。孙晚年仍积极参与天津票界活动，经常到雅韵国风票房清唱。民国十七年(1928)，还与刘淑度创设了鹤鸣社票房。民国二十年，天津大同学校为筹募资金，假春和戏院举办义演，孙以九十高龄仍往参加，这是他一生最后一场演出。剧目为《李陵碑》，唱念仅是吐字，音已不能成声，在台上步履蹒跚，终场由检场人扶掖而入。观众频呼："老乡亲辛苦!"台上台下情融一片。三个月后，孙即病逝。

孙菊仙天赋佳喉，嘎调边音尤为人所难及。演唱风格豪放苍劲，浑厚朴实。至其唱法，则极尽吞吐擒纵之能事，时或刀斩斧切，时或一泻千里，腔调变化，随情而异，令人不可捉摸。孙常对人说："唱戏用嗓，放时要如鸣钟打锣，收时要如游丝细发。"人多称孙为"孙大嗓"，殊不知他在收音时，先把腔唱得如一缕游丝，迎风荡漾，若断若续，最后突然大声奔放而出，使观众情不自禁地脱口喝彩。对表情动作，似较随便，而神态自然，精神饱满，充满激情。惟其身段、台步不大讲究，时人讥其台步有如"蹚水"，不无瑕疵。所演剧目，经程长庚传授者七十余出，加以自己融会贯通者不下百出。常演剧目有《浣纱记》、《鱼肠剑》、《三娘教子》、《二进宫》、《雪杯圆》、《桑园寄子》、《双狮图》、《骂杨广》、《逍遥津》、《乌盆记》、《七星灯》、《雍凉关》等。中年时还演过《南阳关》、《战太平》等靠把戏。当他初下海时，有人讥之为"半边桥"(能京剧而不能昆曲)，他遂发愤投师昆曲家方晓东，学得《钗钏》、《伏虎》、《弹词》等折，次第演出。菊仙深恶梨园恶习，从不以名角自居，常饰配角，如《天水关》之赵云，《铁笼山》之老大王等。随程长庚学戏时，某次何桂山因病请假，程自演《白良关》之尉迟恭，菊仙自请为之配演尉迟宝林。他还曾演过《监酒令》之刘章(小生)、《乌盆记》之张别古(丑)、《卖马》之店主(丑)等。菊仙曾与许多著名演员合作，如与谭鑫培演《八义图》，与何桂山演《二进宫》，与余紫云、孙怡云、陈德霖等演《桑园寄子》、《三娘教子》、《战蒲关》、《御碑亭》，与杨朵仙、朱素云、刘景然等排演新戏《胭脂判》，还常爱演《戏迷传》。孙最喜奖掖后进，尚小云、冯子和等均曾受其栽培；对票友下海的龚云甫、金秀山、双阔亭、德珺如、韦久峰等都热心提携，这些人后来都成为名角。票友善学孙者，首推窦砚峰，惜早年逝世。他如王竹生、陈孟九、尚仙舫、陈冈叔(天罡侍者)、陈湖扬等，学孙均有似处。演员学孙著名者有：双阔亭、韦久峰、刘永奎、时慧宝等。菊仙晚年曾收马连良为弟子，但未亲授技艺。后来汪笑侬、高庆奎、周信芳、马连良等之唱腔，很多均从孙派变化



而来。

孙菊仙无剧照。孙曾言其一生不照相，但目前发现孙之便装照片仍有十余帧。孙文自言生平只录音三次：一《探母》，二《上天台》，三《鱼肠剑》。盐商窦砚峰家存有菊仙蜡筒留声片，均为窦亲自操琴灌制。外商谋得利公司出品，标名孙菊仙之唱片，据说为双阔亭代唱。孙菊仙曾登报声明，唱片系伪制，并非本人所灌（前页图为孙菊仙亲笔修改《浣纱记》唱词书影）。

周春奎　生卒年不详。票友下海。号星垣。天津河北关上人。初学老旦，后从张二奎学艺，改工老生。下海后长期演于天津。周丰颐宽额，仪态大方，善演王帽、纱帽及靠把戏。嗓宽厚高亮，中气充沛，腔朴味厚，以《金水桥》、《牧羊圈》、《探母》、《回笼鸽》、《打金枝》、《上天台》、《五雷阵》、《凤鸣关》等戏最称拿手。天资不甚敏慧，所熟练之剧，演得精细出色；若排新戏，则迟钝难以学好。周在《五雷阵》一戏中，曾得高明传授技艺，演孙膑舞双拐有独到之处。周年逾花甲，身体犹健，经常登场演出。古稀之年，内蓄白须，外挂黑髯，仍演《四郎探母》等戏。八十岁方息影舞台，仍不时出入津门各票房。

天津“泥人张”第一代张明山，曾在台下摹捏周演孙膑及唐太宗(《打金枝》)泥像，回家复制数十，陈于市上。市人见酷似周春奎而大笑，争相购买。

王增年　生卒年不详。清代戏曲作家。字逸兰，天津人。《天津县新志》称其：“屡举不第，幕游南北。晚年浪迹山左，终老异乡。”生平工诗，曾著传奇《暗香媒》，有清咸丰辛亥年(1851)稿本传世，今人吴晓铃收藏。

黄月山(1850—1900)　京剧演员。世人多称之黄胖。天津西（今属河北霸县)人，另说天津人。幼学梆子武生，后改工京剧武生及文武老生。黄于清同治中叶在上海各茶园搭班演出，曾向徽班问艺。光绪六年（1880）北返，搭北京嵩祝成班，数年后，搭瑞胜和班（后改宝胜和）而大红。光绪十三年(1887)，随瑞胜和班在天津金声园演出。光绪二十一年（1895）改搭田际云创办的玉成班。黄武功精湛，念白淋漓激昂，唱工悠扬动听，尤善于表达剧中人苍凉、遒劲、悲壮的情绪，饰演《独木关》中的薛礼，《巴骆和》中的骆宏勋，其唱段均深为津人所赞赏。黄还兼演小生戏如《黄鹤楼》、《群英会》、《岳家庄》和老生戏《四郎探母》等。在瑞胜和、宝胜和、玉成和期间，曾排演许多新戏，如《反五关》、《火烧百凉楼》、《定燕平》、《潞安州》、《大名府》、《卧虎沟》、《十僧闹花堂》以及取材于小说《彭公案》、《施公案》的《剑峰山》、《尹家川》、《八宝闹连环》、《贺兰山》、《侠义英雄图》等，对丰富京剧武打剧目，有重要贡献。

黄在后期以演武老生戏为主。他的《风尘三侠》、《莲花湖》、《独木关》、《宏碧缘》等剧均名噪于时。弟子李吉瑞继其衣钵，将“黄派”诸名剧，继续在津上演，使“黄派”艺术在津流传更为广泛。此外，传人尚有马德成、瑞德宝、小达子（李桂春）等。

袁国宝(1853—1943)　衣箱管理人员。东北人。同治九年（1870）进津，长期从事大衣箱管理工作。技艺精深，戏路宽广，经验丰富，为天津资格最老、影响最大的衣箱倌之一。袁褶蟒最为拿手，讲究“龙团对龙团”、“前襟对后襟”，牢固坚实，不管经过多么剧烈动作，丝毫不走型、不变样，演员穿着舒服，而且褶时速度极快，被同行称为“褶蟒神手”。清末，杨小楼每莅津演戏，必以重金邀袁国宝为其扮装，一出《青石山》即酬银洋二十元。民国三十二年(1943)，卒于天津。

窦砚峰(约1854—1918)　京剧票友。原名士彧。原籍陕西扶风，光绪二十六年(1900)前迁居天津。长芦盐商，曾任代理纲总。窦自幼嗜戏，闲时高歌以为笑乐。初习青衣，学常子和，颇得神似。因身材高大，嗓音宽宏，故改工老生。其唱取法孙派，兼收王九龄、谭鑫培之长。窦曾在雅韵国风票房消遣，年逾六旬，每歌依旧气壮神足，吐字清正，行腔淋漓畅快。据闻余叔岩《战太平》“头戴着紫金盔齐眉盖顶……”一段唱，即系窦砚峰传授，基本遵循王九龄唱法。窦能戏不多，但研习甚精，学孙可称首屈一指，喜演《桑园寄子》、《鱼肠剑》、《三娘教子》、《二进宫》等戏。唯对《击鼓骂曹》一戏，虽下过苦功，又很喜爱，但因身高体瘦，穿短衣裤不受看，终竟割爱，毕生未上明场。



窦与孙菊仙交谊颇深，孙经常携孙女去窦家闲话。窦有蜡筒(老式留声机)，孙菊仙曾请窦砚峰操琴灌制《四郎探母》、《上天台》、《鱼肠剑》三段唱。惜窦氏后人不知珍贵，已佚。

民国七年(1918)旧历十一月，天津杨柳青石元士七十整寿，举办堂会戏。伶界有孙菊仙、陈德霖、裘桂仙、余叔岩、慈瑞泉等，票界有窦砚峰、王君直、包丹庭、章小山等演出，并邀第一舞台高福安戏班全堂艺人充班底。窦与陈德霖、裘桂仙合演《二进宫》。是日，窦演唱十分卖力，无奈因嗓子欠佳，勉强终场。到后台卸装休息，窦怏怏不乐，又觉身体疲倦，即令人套马车连夜赶回天津家宅。不料行至中途，马受惊乱窜乱跳，车夫几驾御不住。窦演戏过劳，戏后受风，又加上马惊而骇吓成疾，回到家中即卧床不起，月余病逝。

李春来(1854—1926)　京剧演员，工武生。字起山，河北省高碑店人（另说河北新城人)。幼入北京丰台喜春台科班习艺，师事谭鑫培之父谭叫天。十七岁满师后即到天津，演出于当时的四大名园，而以在汇芳园演出最久。时值天津武戏盛兴，李武功扎实，腰腿矫健，身段边式、翻打跌扑都有独到之处，因之极为走红。他演《白水滩》的十一郎，《狮子楼》的武松，《四杰村》的余千，《鄚州庙》的黄天霸，均脍炙人口。李还富有创新精神，一招一式，在不失“准绳”的原则下，时有变化，逐渐形成“李派”武生的独特风格。他的代表剧目还有《花蝴蝶》、《界牌关》、《五人义》、《临潼斗宝》及长靠戏《伐



子都》、《长坂坡》等。李在津演出虽只四、五年的时间，但其艺术影响相当深远，师其艺者，除盖叫天后在南方定居外，他如李兰亭、高福安、张德俊、刘荣萱等，后来都成为天津风格武戏中的代表人物，而且繁衍弟子甚多。李于二十余岁赴南方定居后，未再北返（图为《讲堂斗志》剧照，左为李春来）。

小茶壶　生卒年不详。河北梆子演员，工老生。本名吴永顺，直隶宝坻县（今属天津市）太谷屯人。同治九年（1870）前后成名，为河北梆子直隶老派代表人物之一。吴少时坐科于宝坻县永胜和科班，出科后，献艺于天津周边宝坻、武清、霸县等县乡村。《天津杨柳青小志》记载："杨柳青药王庙有戏楼台，光绪间戏班游艺于乡村者颇有妙伶人。伶人有所谓小茶壶者，饰须生，与梁达子齐名，演秦腔《输华山》一出，其声大而远，数里外皆闻之。今亦无复此者。"他在乡村成名之后，经常往来于北京、天津两地演出，影响日渐扩大。光绪六年（1880）、八年、十三年各刊本的《都门纪略》，均称吴隶北京宝胜和梆子班。与其合作的演员，先后有十三旦（旦）、水上漂（旦）、金厢（镶）玉（旦）、想九宵（旦）、黄月山（武生）、张黑（武丑）、达子红（生）、杨娃子（生）等。吴晚年的演出活动则主要在天津，常与后学小秃红（訾桐云，旦）合作配戏。小茶壶以唱工著称，与达子红、杨娃子齐名。他嗓音宽阔洪亮，声腔保留有山陕音调，旋律高低跳荡，别具一格。后有李化洲（小十三红）私淑其艺，吴闻之甚喜，于晚年向李传授《卖华山》（《输华山》）。卫派老生代表人物元元红（魏联升），在唱工方面也得过吴的教益。

张　黑（1857—1921）　京剧演员。本名占福，河北省南皮县半壁店村人。武术幼功极佳。初学梆子，后向京剧老生演员刘景然（叫街刘）问艺，改工京剧文武丑。张黑与玉成班田际云友善，经田介绍与武生黄月山配戏多年，二人合作演出的《龙潭鲍骆》在天津曾轰动一时。张武功精湛，身手娇健，腾跃轻捷，自三张桌上翻下，落地无声。代表剧目如《时迁偷鸡》、《雁翎甲》、《盗银壶》、《打瓜园》、《刺巴杰》、《大名府》、《二龙山》、《卧虎沟》、《蒋平捞印》、《三上吊》、《大卖艺》等，皆称拿手。《三上吊》、《大卖艺》等剧中均有惊险特技。张的文丑戏也很好，如《阎王乐》、《丑表功》、《错中错》、《花



子拾金》、《戏迷传》等，能当场编唱词，应变机敏，信手拈来，皆成文章，当时天津人称其为“活包袱”。有时反串老旦戏《钓金龟》、《滑油山》等，亦颇受欢迎。每逢张演《花子拾金》、《戏迷传》时，观众纷纷高喊“来段吊龟”！几近疯狂。张黑曾与刘喜奎合作经年，其时装戏《烟鬼叹》，亦为天津观众喜爱的剧目。惟其念白有时杂以南皮口音。

张为人正直，热心公益，爱打抱不平，有侠士风。与李吉瑞、尚和玉、薛风池等为金兰之友，在当时梨园界中颇有声望。张还关心国事，据宣统二年(1910)天津《民兴报》载：他在协盛园演出时，经常在台上讲筹还国债的重要性，并引证印度、安南、朝鲜亡国之惨状，语极痛切，观众无不为之动容。

张晚年双目几近失明，只微有余光，由于生活潦倒，仍需坚持演出，而演来仍极见功夫。民国十年(1921)病逝。弟子王德山遵循其师路数，亦为天津武丑中之佼佼者。

汪笑侬(1858—1918)　京剧作家，演员。满族(一说蒙族)，北京人。本名德克金，又名僢，号仰天。原居北京，嗜京剧，曾于翠凤庵票房与赵子明、金秀山等相切磋，后又得孙菊仙指点，技艺精进。关于汪的身世，其说不一，迄无定论。一说他曾任河南太康知县，因嗜京剧，触忤上司，被革职后做了演员。一说他是某王府包衣，因与王府侧福晋私奔至上海，为生计所迫，改名演戏。他在演戏之外，编排很多新戏，一生所撰剧本在二十种以上。所编剧本多为针砭社会、指斥时政、慷慨激昂之作，渐为时人所重。其代表作之一《哭祖庙》及《马前泼水》等剧本，后来均在天津《春柳》杂志上发表。光绪二十七年(1901)，汪自上海赴汉口，转道天津，又去东北。他在津除演出其新编历史剧《党人碑》等外，演传统剧目也多翻新意，务期有益人心，激发爱国热忱。汪派唱腔、唱法，慷慨激昂，痛快淋漓，特别合乎天津观众的口味，《马前泼水》、《胡迪骂阎》等剧在津曾流行一时。



民国元年(1912)，经天津教育家严范孙推荐，汪在津主持戏剧改良社，兼任正乐育化会副会长。就任之后，报界刘某肆意诋毁，遭汪严词痛斥。在戏剧改良社内，创改良戏曲练习所，汪招生数十人，朝夕讲学，亲撰戏剧教科书，培养新型京剧演员。民国三年汪离津南下。四年后，在穷困潦倒中卒于上海（图为汪笑侬在《新茶花》中之剧照）。

严范孙(附林墨青)　严范孙(1860—1929)，名修，天津人。祖籍浙江慈溪。历任清朝翰林院编修、贵州学政、学部侍郎等职。林墨青(1862—1933)，名兆翰，天津人。历任直隶学务处参议、津郡学务总董、天津县劝学所总董、社会教育办事处总董、广智馆馆长和《广智星期报》社长等职。严、林皆近代著名教育家，合力办学，不遗余力。严主

其事，曾被南开学校尊为“校父”；林力行之，天津遂流行“学校林立”之说。严、林素好戏剧。严曾言“剧本加以改良，其功不下教育”。故晚年二人把戏曲改良作为移风易俗一大手段，纳入社会教育内容中。严组织李琴湘编创新剧《潘烈士投海》，特邀沪伶三麻子演出，名重一时。严、林与晚年回乡的孙菊仙甚相友善。严尤赏识汪笑依自编自演的《立国难》、《党人碑》等戏。民国元年（1912）与林等讨论戏剧改良事，向学使蔡儒楷荐汪任戏剧改良社教师并主其事。严、林与剧作家韩补庵、北京广德楼杨韵谱等人更常评审剧本，切磋艺事。严、林均为清末民初天津戏曲改良运动的中坚人物（图为严范孙、林墨卿与孙菊仙合影，右为严范孙，左为林墨卿）。



赵广顺（约1860—约1935）　别名海亭，河北武清（今属天津市）人。清末民初天津戏曲界组班邀角的能手。赵因幼时家贫，吃了梨园饭。初学青衣，后改司鼓。清光绪末年与吕月樵等在天津日租界闸口西天仙戏园（俗称下天仙茶园）首组“鸣凤班”。先以元元红、玻璃翠、崔松林等为主，生意不佳；继约“京角”杨小楼搭班，营业大振。赵每月付杨包银高达三百八十两。民初，更常邀梅兰芳、余叔岩、刘鸿升等来津演出，民间遂有“看好戏到下天仙”之语。民国十四年（1925）下天仙改新明大戏院后，赵又陆续改邀沪伶演出海派戏。民国十六年，名伶刘汉臣、高三奎曾到“新明”演出，不久因获罪于前直隶督办褚玉璞在北平被捕，赵仗义营救未成，刘、高遇难。

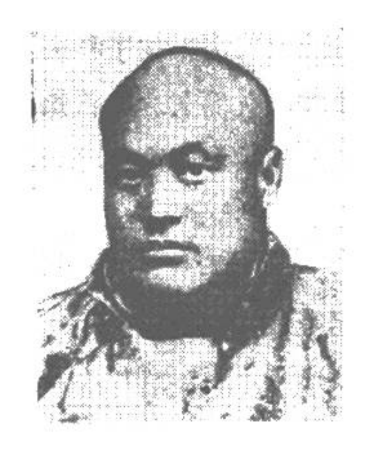
赵一生以戏园为家，极重戏德。他广结人缘，不尚豪奢，却慷慨施人。每于年节都要发起义务演戏助赈，深受天津乡里赞誉。约于民国十八年，赵离津南下，在南京经营福利大戏院。后卒于此。

赵弟广义，工小生。子赵庆元司鼓。侄赵筱楼工武生。侄女赵美英，侄孙女赵燕侠工青衣花旦。

尹　淮　生卒年不详。戏曲作家。字澂甫、澄甫，天津人。馆名“说砚斋”。清同治庚午年（1870）举人。历任浙江孝丰县知县，署理建德、常山、永嘉诸县，借补浙江布政司。尹擅写楷书，亦善画竹兰，竹仿诸昇，并能山水。《津门杂记》称其“擅竹兰，临池寄兴，高致绝伦”。

辛亥革命前后，尹曾参加天津京剧改良运动。他编有《聊斋》故事剧《因祸得福》、《珊瑚传》等，由北京奎德社在京、津两地演出，颇有影响。

刘永春（1862—1926）　京剧演员，工铜锤花脸兼红净。清升平署晚期“内廷供奉”。



字鉴衡，北京人。刘自幼学习唐山皮影戏，后改京剧。经刘万义介绍入嵩祝成科班学艺，出科后随四喜班演出。光绪十八年（1892）声誉鹊起，并随著名老生汪桂芬搭班合作演出。不久即应升平署传差入宫，经常与谭鑫培、孙菊仙、杨小楼同台演出。刘随孙菊仙到天津演出，当时天津正风行歌喉高亢、黄钟大吕之声，刘永春嗓音激越，高而不竭，亮而不涩，而且韵味隽永，故颇受观众欢迎。自此常往来于京、津、沪间。光绪二十六年刘随李春来到沪演出，并在上海组班为业，旋即定居。民国三年(1914)，又来津与孙菊仙合作，在下天仙茶园演出，再度轰动。刘在津排演了《火烧第一楼》及《九焰山》(即全本《薛刚反唐》)。此后南旋再未来津。

刘子筱衡，二十年代初曾在上海博得南方"四大名旦"之一的美誉(图为《普天乐》剧照，右四为刘永春)。



李子山（1862—1902） 也作紫珊。河北梆子演员兼擅皮簧。工花旦。艺名万盏灯。天津人。光绪初年与吴兰仙、小桂凤等在上海演出，即以扮相、技艺俱佳负盛名。此后常在天津、北京各园演出。从光绪二十二年(1896)至二十五年，在天津紫竹林天福茶园，与十三旦(侯俊山)、飞来凤、十六红、谢才宝等梆子演员轮流主演。他演出的《小上坟》、《马上缘》、《鸿鸾禧》、《坐楼》等剧目，深受欢迎。乌利文唱片公司灌制有其演唱的《凤仪亭》等剧唱段传世。光绪二十六年，与朱四十、李七等人同时被选入清廷升平署，在宫廷演出。两年后，因所乘轿车翻倒，造成腿伤，不久故于上海。

康瑞林(约1864—?) 北京人。初在北京为梆子班场面，曾佐鼓师侯双印司奏铙钹。光绪中期，康到津搭班，与赵广顺（鼓师）相配合。赵成班（在日租界闸口西天仙戏园）后，康又与鼓师周悦先合作多年，极得周的倚重。康一生专攻铙钹，技艺精湛。梆、簧"两下锅"时，康在津开始将铙钹用于京剧场面，为武场生色不少，对外地很有影响。康在津善用"揉钹"之技，操奏之妙常为时人所不及。在"九锤半"的点子中，将铙钹穿插其间，奏来音响极为火炽。"夺头"中"卜"之闷音亦康始用。其在《大名府·挂榜》中"回头"的击奏，扣人心弦。康的铙钹技艺，为后人所效法。康平素对同行艺术上要求极为严格，偶有不满意处，即显于面部表情，故有"脸子"之绰号，但同业却因而更为敬重他的治学态度。民国十七年(1928)，周悦先逝世之后，康亦因年老返归故里。

驴肉红（1865—1939）　本名任敬三。原籍河北省霸县。少年时入三庆和梆子科班学演丑脚，兼工彩旦。几年后因变声期倒仓，一度回乡沿街叫卖驴肉，久而久之，将嗓音喊宽，遂重返剧坛，扮演丑脚竟声高嗓阔，一鸣惊人。同班艺人因其卖驴肉高声呼喊使嗓音嘹亮，多以“驴肉红”称之，后竟叫响，并成为其艺名。

驴肉红复出，先入宝胜和班，经常演出于天津、北京。清光绪三十二年（1906）起先后搭双义社、玉记正一社等演出于大观园、天仙舞台、同乐茶园等戏园。民国初年，他在上海与小香水等人合演，颇负盛名。他能戏多，戏路广，做戏幽默，很受时人欢迎。擅演剧目有《四劝》、《背娃入府》、《丑表功》、《丑别窑》、《阎王乐》、《写状》、《疯僧扫秦》、《老少换》、《拾黄金》、《打弹》等。与其同台合作者先后有魏联升、小香水、牡丹花、任灵芝、月明珠等。辛亥革命期间，他在天津积极参与新剧演出，如《烟鬼叹》、《张文祥刺马》等。其中《烟鬼叹》一剧，民国四年（1915），仍在演出。民国二十五年曾应聘任教于天津稽古社。驴肉红台下生活严肃，谈吐不俗；为人正直、诚恳，热心公益。民国二十八年病逝天津。

许新一（1865—1956）　祖籍河北省饶阳县。十四岁时，在北京一家隶属于永茂盔头铺（服务于皇宫及四大徽班）的小作坊里学徒，后到保定自立华新一盔头铺。因其制作盔头、把子工艺要求严，做工细，深受附近地区梆子、丝弦、老调戏班的欢迎。民国十五年（1926）到天津，在南市清河大街开设了新德庆把子店。许新一有子六人，长子宝增、三子宝儒、四子宝亭帮做盔头；二子寿昌、五子宝臣、六子明帮做把子。许率其子进行工艺改革，为武生李兰亭制作的双刀，为李子健（李世芳之父）制作的一对马刀，外形美观，坚固耐用，使着顺手。“把子许”之称遂逐渐叫响，登门订货者接踵而来。他们为李万春所做青龙偃月刀，为叶盛章所做宝剑，至今已四、五十年，仍完好无损。

中华人民共和国成立后，许寿昌迁北京，继续从事制作把子工作，1979年以所做单刀获全国戏衣戏具百花奖单项第一名，1982年病故。其子振冬继承父业，现任北京京剧院艺术服务工厂技术副厂长。宝臣仍在天津，继续从事戏具制作。

王君直（1867—1931）　京剧票友。原名金保。父敬熙，字莲品。原籍山西蒲州永济，祖辈自明代即移居天津，业盐商。王君直初在北京入宦界，后归津亦理盐业。王嗜戏，尤喜聆谭鑫培的演唱。初与谭氏不识，私淑其艺。君直嗓音极佳，清亮醇润，酷似谭氏。一日，王宴于某饭庄，乘酒高歌助兴，恰值谭鑫培亦宴于邻座，闻歌颇感惊异，谓同座友人：“嗓音、唱法很象我。”王闻讯即过席拜访，自此与谭订交。每遇谭演出，王必到场观摩。后王返津，谭每次来津亦必与王聚首，王因得谭氏亲传技艺。王先于民国三年（1914）参加北京春阳友会票房，返津



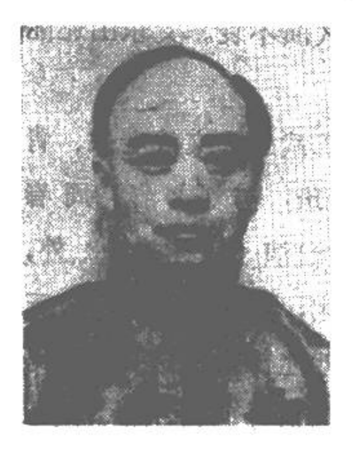
经营盐业后，被推选为长芦纲总，公务繁忙，公余仍经常在雅韵国风票房走票。王艺宗谭，每字每腔务求摹真而后止。唱念造诣较深，但做工略逊，面部表情失之呆板。经常演出的剧目有：《空城计》、《坐宫》、《武家坡》、《击鼓骂曹》、《捉放曹》、《碰碑》、《问樵闹府》等。他热心公益，时常参加义务戏演出。对艺术毫不私秘，有问艺者无不竭诚相告，余叔岩、孟小冬、安舒元等均曾向王请教。民国三年，北京正乐育化会义演，谭鑫培已预定演出《碰碑》、《桑园寄子》两戏，不料琴师梅雨田猝然病故，由王君直推荐陈彦衡为谭伴奏，从此陈为谭氏操琴数年。其后琴票李佩卿在津落魄，王又将李介绍给余叔岩操琴，竟大红。

民国十七年十月，王君直因盐案牵连被羁押南京待审，日与南京一些票友盘桓，或以书法自娱。至民国十九年冬，盐案久滞不决，王郁悒成疾，民国二十年，病故于南京大华饭店。

魏铁珊　生卒年不详。字匏公，清光绪乙酉（1885）科举人。自幼喜好戏曲，对昆曲、皮簧均有精辟研究，尤其对音韵、戏词具有高深见解，故与戏曲伶人交往密切。经常给谭鑫培、余叔岩、梅兰芳、王凤卿、姜妙香、程砚秋等修改戏词，纠正字韵和唱腔，其中余叔岩、王庚生与魏盘桓受益更多。魏对伶人毫无架子，传授音韵循循善诱。魏亦会唱，气力、嗓子俱佳，每调嗓，可连唱三四小时，琴师梅雨田、陈彦衡只好轮流为之操琴。魏善书法，不少伶人向之学习，以时慧宝最似。魏一生不愿为官，晚年在津以鬻字为生。七十岁时因病逝于天津，梅兰芳、余叔岩、姜妙香、王凤卿等均赴天津祭奠（图为魏匏公书赠王凤卿横幅）。



李吉瑞（1868—1938）　京剧演员。号芝祺，河北省新城县人。八岁入雄县史各庄小吉利科班学京剧武生，后随小吉利迁天津西马路营门口，留科一年。光绪十年（1884）出科后投田际云，入北京玉成班，充任武行二路班底，逐步升级为二号武生。后经田际云介绍拜黄月山为师，学习黄派武生戏。同时私淑同班里子老生陈福胜，学老生戏。光绪十四年返天津，入双顺合班挑班演出于聚兴茶园（双顺合为大型共和班）。在津除演武生戏外，兼演老生戏。当时其代表剧目武生戏有《独木关》、《落马湖》、《巴骆和》、《溪皇庄》，老生戏有《秦琼卖马》、《打鱼杀家》、《宫门带》等。所演《独木关》，刻画薛礼遭受陷害压制，落魄患病，但仍不失其英雄气度，深得黄派表演神髓。光绪二十六年“庚子事件”后，李离津赴山东沿胶济铁路线演出。返津



后，与程永龙、薛凤池等演出于下天仙戏园，每日座无虚席。尤以《巴骆和》一剧，李吉瑞饰骆宏勋，程永龙饰鲍赐安，薛凤池反串胡理，最受欢迎，天津大街小巷传唱骆宏勋的“坐在了招商店……”唱段。后李定居天津东马路马棚胡同，长期在津演出，成为天津风格武生中善唱的代表人物，除演出“黄派”代表剧目外，还曾排演过连台本戏《风尘三侠》、《宏碧缘》、《粉面金刚》、《铜网阵》等。民国二年（1913）春，李被选为天津正乐育化会会长，在任期间，对贫困艺人冬施棉衣，夏舍暑药，年终承办“窝头会”，购置梨园义地，埋葬亡故的贫困艺人等，为梨园同业福利奔走，不遗余力，深为梨园中人敬仰。

民国二十四年，李与刘永奎、王芸芳等在上海天蟾舞台演出，演出效果不佳，闷闷返津。后在家奉母课子，很少演出。民国二十七年春，应高勃海之邀入天津天华景戏院稽古社子弟班执教。同年十月因病逝于天津。

叶德凤(1868—1945)　京剧演员，工净。北京人。久居天津南市崔家大桥，后迁教堂前大利里。北京四喜部小生叶玉山之子，师事何桂山，兼宗黄润甫。小荣桂科班出身。铜锤、架子均所擅长，如《龙虎斗》、《渭水河》、《赵匡胤招亲》、《紫石街》、《御林郡》、《假金牌》、《白龙关》、《牧虎关》等，皆为其拿手戏。民国初年，下天仙戏园赵广顺组一大型班社，苏廷奎、李吉瑞、程永龙等均在其中，叶德凤亦为中坚演员之一。叶德凤有“戏篓子”之称，能戏不下二百出。尤其难能可贵者为生、旦、净、丑“一脚踢”，因之曾任龙虎班的剧务大管（兼为演员说全场大活）。民国二十一年（1932）入天华景戏院辅陈莲舫等排演连台本戏，间或参加演出。后入稽古社子弟科班任教，为稽古社教师“津门五老”之一，武生徐俊华等即为叶德凤启蒙。叶弟子很多，有畹评秋、锦遇春、李春恒、张海臣、徐俊华、李明扬等。民国三十年逝于天津。

文东山(约1868—1949)　评剧作家。北京人。清末秀才。通法语。喜戏曲，吹拉弹唱十分在行。民国十七年（1928）起，在东北为评剧演员筱桂花编写剧本。民国二十三年至民国三十年，在天津山霞社为刘翠霞编写、移植了《三女性》、《一元钱》、《姐妹一家》等时装戏。文东山不仅能写戏，还能执导。他为刘翠霞编导的《金鱼仙子》，对人物服饰和舞台装置采取了“彩头化”，使该戏轰动天津评剧舞台，久演不衰。文东山还能登台扮演零碎脚色。

吕月樵(1869—1923)　京剧演员。通州人。草台班出身。工武生、文武老生、青衣、老旦，且均具相当功力。光绪二十九年（1903），参加双盛合班，与刘永春、周春奎、杜云卿等同台，在天津法租界紫竹林聚兴茶园演出，除自编自演《目连救母》外，并上演新剧一至八本《吕大人拿混混》。光绪三十年参加三庆班演出，同班有范宝亭、元元红等。其后，曾于天津北马路大观茶园担任前后承办，演出《戏迷传》、《拾黄金》等剧，极受观众欢迎。宣统元年（1909）搭入忠和班，与金月梅、周信芳（麒麟童）、刘永

奎、苏廷奎等人合作，露演于河东奥租界大马路天仙茶园(俗称东天仙)。当时忠和班编演的新戏，如《乾隆皇帝》、《三门街》、《刘元普双生贵子》、《陈御史巧断金钗计》等，都有吕参加。后上海大舞台开幕，赴沪演出。数年后稍有积蓄，回天津开办戏院，不料亏蚀甚巨，无奈又去沪搭班演戏。然技艺大不如前，逐渐积郁成疾，返回天津故里，于民国十二年（1923）病故。

吕妻、女均为京剧演员。其子吕玉坤，四十年代曾因主演电影《秋海棠》而名噪一时，五十年代，在江西省话剧团任主要演员兼副团长。

郝振基(1870—1945)　昆弋腔演员。天津静海县台头村(历史上曾属河北省霸县、大城县、文安县）人。光绪十七年（1891）落户于河北省玉田县高桥村。“吹会”出身，幼年在台头村昆弋老票会学艺。十七岁入玉田县达王庄昆弋益合班，从师徐凤山。初学武生，后改老生、花脸，昆弋生、净无一不能。由于气力充沛，声音苍凉，有些悲壮戏如《草诏》、《打车》、《棋盘会》等最称拿手。《安天会》、《花果山》、《火云洞》等猴戏亦独具风格。清光绪十六年(1890)，任玉田县益合昆弋班教师，所培养益字辈弟子有王益友、张益长、王益会、李益仲、侯益才等。此后，长期在京东一带演出。民国六年(1917)进北京搭班。转年随荣庆社第一次到津演出，颇得观众嘉许。此后常演于天津。民国二十一年六月又加入白云生在天津重新组织的庆生社。民国二十五年郝与侯永奎、马祥麟、侯益隆、陶显庭在天津再组荣庆社。民国二十八年郝随荣庆社在津演出遇水灾，灾后散班，郝返回玉田县高桥村。民国三十四年病逝。

何达子(约1870—?)　河北梆子演员。工老生。本名何景云，直隶(今河北省)武强县人。幼年入本村同泰和科班学演老生，艺宗老梁达子(梁宗旺，即达子红)，同时私淑吴永顺(小茶壶)。出科后，因为演戏活动主要在天津，所以也称卫达子（因天津卫而得名)。

何达子以深厚的艺术造诣在戏曲界享盛名。他的技术全面，唱、做均有独到之处。声腔音厚域宽，多使用本工嗓。甩腔、落音磁实有力。在腔调的旋律上也有许多出新，于徵调式中糅进了羽调式的色彩，使生、旦行唱腔形成明显区别。在语音、字韵方面，他敢于突破山陕派旧规，开创了河北梆子老生行当的新流派，为河北梆子卫派的形成奠定了基础。

何达子擅演穿箭衣、马褂和持翎扇的脚色，《铁冠图》、《战北原》、《空城计》、《杀宫》、《四郎探母》、《南北合》等，为其代表剧目。当时擅连演《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》的梆子演员为数无几，而何达子每换剧场，必以该剧打炮。每演该剧，他从进后台扮戏时起就很少与人说话，酝酿脚色情绪，全神贯注于戏里。他扮演的诸葛亮神形兼备，声情并茂。剧中“亮坐在城楼上观山景，耳听得人和马乱乱纷纷”一段唱，旋律低回、流畅，别有韵味。谭鑫培每来天津演戏，常去戏园观看何演此剧，并对友人说：“我演诸葛孔明，不及何达子。”何不仅唱工出众，做工功底也相当深厚。他的技巧表演以甩发

功夫最为突出，所用发绺子有三尺多长，直垂过膝盖。他演《南北合》饰杨八郎，跪城时的一段戏，随着"叫头"的锣鼓节奏，表演正、反花，左、右"云手"，走"跪步"，由台左到台右，再从台右到台左，发绺子不停地正甩、倒甩，最后到台中间，甩成圆形，猛然一停，发绺子笔挺直立约几秒钟，又轻轻垂落下来，不乱、不挂。身段、步法与锣鼓的配合严丝合缝，技巧与情绪和谐统一，每演至此，台下观众顿时报以满堂彩。他直到晚年，演《四郎探母》一剧，过关时还能腰挎宝剑、项插令箭走"大吊毛"。当年陪他唱过戏的郝寿臣说："跟何达子一块儿唱戏，他能把别人的精神都带起来。"清光绪二十四年(1898)，何曾担任玉成班承班人，未几辞职，仍专工老生，在天津演唱直至因病离津返回原籍。其间，有时到东北演出。何达子生性暴烈，好发脾气，常与班主对峙。为豪绅商贾演堂会，遇有怠慢，即临场泡汤。但其演技精绝，班主或权贵对他也无可奈何。何的入室弟子不多，以天津的小有奎最为知名。私淑者有季金亭等人。

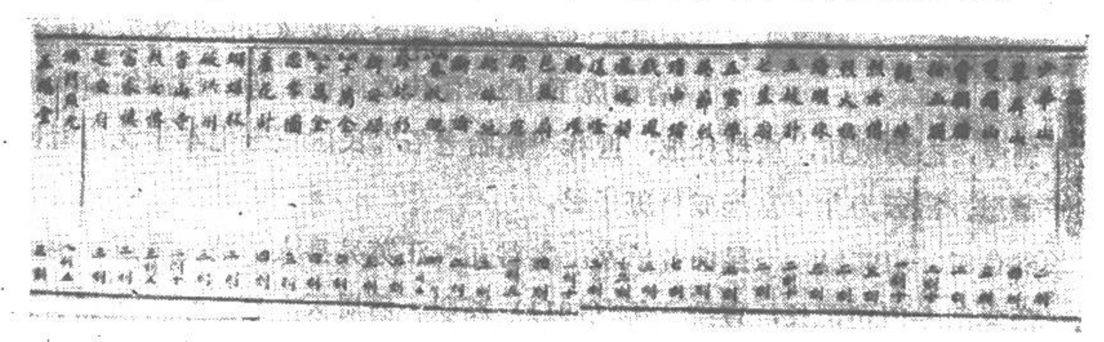
据了解何达子情况的老艺人赵松樵（1900年生）回忆，何达子病逝时已近五十岁，赵当时尚不足二十岁。据此推断，何约生于同治九年（1870）前后，卒于民国九年(1920)以前。

乐不够　约生于同治九年(1870)或略早，卒年不详。西路蹦蹦演员。工丑，精于彩旦。本名刘存德，又名人人乐。因患有酒糟鼻病，绰号"大红鼻子"。天津市宝坻县下伍庄人。幼喜莲花落，农闲时，常与本村马喜(擅吹唢呐)、马占、刘文、大汉等人聚集本县马家店乡双王寺"杨掌班"习唱折子戏(当地称"蹦戏")。约于清光绪十八年(1890)前后，乐与金叶子弃农从艺，演出蹦戏。光绪二十二年前后，乐不够、金叶子等进天津演唱。光绪二十七年前后，乐、金带领本县韩九龄、王方、歪脖红、马喜顺、王仲元等人，进入北京，活动于什刹海等地演出《赵连粥借粮》、《借女吊孝》、《摔子劝夫》等戏。时有清宗室名"单二爷"者，在原东安市场开设东庆茶园，乐等获邀到该园演出。据传乐等颇受单的赞赏，并得单的提携，到某些王公府第献演《九巧传》、《对花》、《杨二舍化缘》等戏。光绪三十四年，光绪、慈禧逝世，清政府禁止娱乐，乐等离京返乡。后又带班辗转于外地。民国十四年（1925）乐曾带班返回宝坻县下伍庄，后又带班出走外埠，不知去向。乐不够嗓音洪亮，唱腔泼辣火炽，带有浓重的乡土风味。说白多宝坻音韵，"数板"吐字极见功夫。他击竹板(乍板)、节子板(碎嘴子)，腔熟板活。乐聪敏活泼，善于捕捉、模仿乡间各种人物的形象、动作，表演夸张，极为诙谐风趣。

孙培亭(1872—1922)　也作孙佩亭。河北梆子架子老生演员。艺名十三红。据《燕尘菊影录》称，孙为河北省武清县（今属天津市）人。另说山西人。少时向郝登基(人称黑七子)问艺，十五岁入北京宝胜和班，成名很早。光绪三十年（1904）以前，隶天津会元班，与女伶金月梅、赵紫云等人共同挑班，常于万福茶园演出。擅演剧目有《铁冠图》、《汴梁图》、《灯棚换子》、《探母》等。

孙扮相英俊，工架漂亮，尤以腿功闻名。他在戏台上穿三寸厚底靴走“探海”、“踹丫”等身段动作，身平体稳，“垛泥亮相”纹丝不动。搬“朝天蹬”三起三落毫不费力。他讲究戴面牌、头扎三尺余长发绺子，表演繁难的身段，不缠不挂。孙的嗓音条件也很出色，也会做戏，在天津、北京享有很高声誉。清光绪三十年入升平署。民国初年，再度到天津，经常与小马五、张黑等合作演出。不久，与崔德荣合资，在北京天桥附近创办梆、簧两下锅的科班“群益社”。

百代唱片公司灌有孙培亭演唱的《翠屏山》、《渭水河》等剧唱段传世。据《道咸以来梨园系年小录》记载，孙卒于民国十一年(1922)。另有资料记载，孙死于北京歌舞台，终年六十三岁。现采前说（图为清升平署外学目录中孙培亭之承应剧目单)。



周悦先(约1872—1928)　小名羊头。鼓师。天津市武清县人。少时，曾在乡间梆子班坐科，习青衣，经常在天津一带跑帘外。约十三岁时，在天津拜张福增为师，改习锣鼓。曾为梆子鼓师。光绪二十九年(1903)，应下天仙戏院赵广顺之邀为京剧司鼓。

周的武戏打法，独具特色，被天津梨园场面誉为“一代宗师”。例如锣鼓点子中“急急风变冲头”的奏法，“九锤半”、“导板头”加铙钹等，在天津均为周所创用；《青石山》中“四门镜”之鼓点设计，亦为周创用。周为李吉瑞、尚和玉、薛凤池等人打鼓多年，极得李、尚的称道，每赴外地演出，必厚资邀周同行。某次李吉瑞在上海演《翠屏山》，多要了一套刀花，而伴奏曲牌的鼓点已毕，重打乏味，周立将点子倒打以应之，博得满堂彩声。现存李吉瑞的唱片《独木关》、《刺巴杰》等均为周司鼓。

周于民国十七年(1928)故于沧州。门徒有刘金玉、刘长清、陈福林、郭少安。子周子斌亦操父业。

程永龙(1872—1948)　京剧演员。字云波，原名通海。通县人(另说霸县人)。因荒年干旱，八岁被卖于“剃头”业刘姓。程不堪虐待，潜逃至北京行乞为生。因叫化声音高亮，被北京三星河太平戏班看中，收为随班弟子，学习花脸兼武行。十六岁时，改入宝坻县永胜和科班学艺。出科后，以在天津演出居多。清光绪二十九年(1903)搭大吉升班在天仙茶园(袜子胡同)与元元红、小秃红、刘永奎、杨翠喜、小

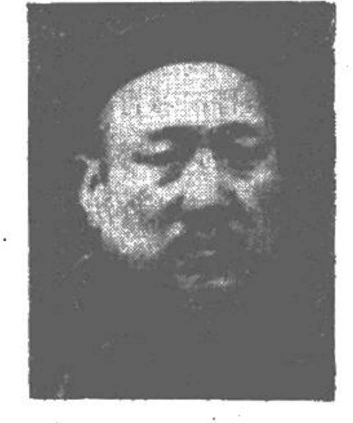


兰芬等同台演出；光绪三十年搭鸣凤班在天仙茶园（日租界闸口西）与小春来、黄处、杜云卿、达子红、曹桂芬同台；同年还搭玉凤班在天仙茶园（袜子胡同）演出。光绪三十一年，在天津北马路开设龙海茶园，并自组永升合班演出。其后，曾赴山东、东北等地演出，均获声誉。民国二十五年(1936)后入天津稽古社科班执教。

程喉音醇厚，武功扎实，演出猛打猛冲，以威勇见长。代表剧目有《九江口》、《斩颜良》、《芦花荡》、《通天犀》、《走麦城》，连台本戏《三侠五义》、《铁公鸡》、《青面虎下山》、《怪侠欧阳德》等。程演红净戏别具一格，动作剽悍，态势威猛，造型朴拙，世称“泥胎老爷”。民国三十七年于沈阳逝世。

其子富恩、富云为北京富连成科班子弟。

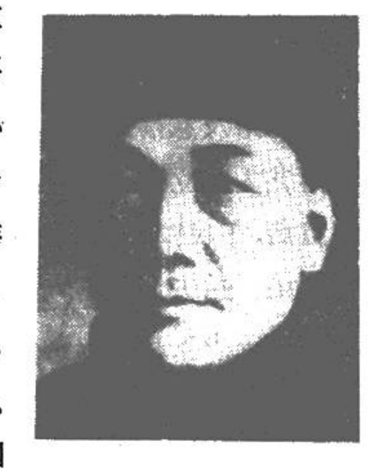
王季烈(1873—1952)　昆曲音乐家。字君九。江苏吴县人。清光绪三十年(1904)中进士，任学部专门司司长，宣统三年（1911）离职。后居天津。



王与俞粟庐、吴梅村并称近代昆曲三大家。他生于昆曲之乡，自幼嗜曲，迁津后，独居寡欢，尝披阅关（汉卿）马（致远)杂剧，有时举袂按节，高歌数叠，聊以解烦。他唱《训子》、《刀会》、《山门》诸出，饰大面，雄壮豪放。后与旅津能歌的友人成立曲会景璟社，取景仰词隐之意(“词隐”为明代著名曲家沈璟的称号)。他认为昆曲有移风易俗的作用，但要振衰起废，移风易俗，必须从“审音知乐”做起，因之曲社后又改名为审音社。他研习明清以来的曲谱、曲律以及近代曲学名著，颇有心得。民国十一年（1922），与嘉兴刘凤叔采选传奇、杂剧约百种，共四百余折，校其舛误，订其律谱，名曰《集成曲谱》；又撮录众说，参以己见，成《螾庐曲谈》四卷，附曲谱之内，民国十四年由商务印书馆出版。《集成曲谱》曾两次印行千余部。后遭战火，毁去大半，而求之者众，纸价奇昂，重印不易。友人劝选通行习见之曲，更辑一书，以便初学，于是就各传奇删繁就简，增以开场剧、时剧、散套十数折，曲中详注工尺板眼，锣鼓经可注者亦俱注明。宾白逐句点断，标明符号，连前共计百折，取名《与众曲谱》，于民国二十九年刊行。民国十二年许雨香组织咏霓社，民国十四年，因社员增多，扩大组织，改名同咏社。王为该社骨干。该社人才齐全，除清唱外，并经常彩排，专业演员韩世昌、章遏云等也曾参加演唱，盛极一时。民国二十七年，北京国剧学会昆曲研究会聘请王为顾问。他还曾将传

统昆剧本改编订谱，压缩为每剧九折，以适应舞台演出，民国三十六年已印出子集《龙舟会》，丑集《桃花扇》。其他由寅至亥集，仅完成定谱初稿，惜今已散佚。

尚和玉（1873—1959）　京剧演员。名璧，河北省宝坻县（今属天津市）大套村人。九岁入玉田县九和春科班习艺，初学梆子武生兼小生，后改京剧武生。光绪十六年（1890），自愿留科两年，满师后赴各地农村演出，深受农民欢迎，被称为“活赵云”。数年后赴北京献艺，因戏路不符京班要求，暂在各班充当武行班底。在此期间，留意京路演法，苦心钻研，不久经张虎山介绍入俞菊笙门下习艺深造，得为俞派传人。光绪二十六年（1900），去烟台献艺，结识武生李吉瑞、薛凤池等，默契相投，朝夕切磋技艺，并结为金兰好友。其后，随李、薛到津，并在津定居，由小桂元为之组班在天津演出，深受欢迎，当时脍炙人口的剧目为“三楼一挑”（《赵家楼》、《贾家楼》、《艳阳楼》、《挑滑车》）。此后长期在津演出。民国十二年（1923）程砚秋到津演出，约尚同台合作。程对尚的艺术颇为赞许，商定期满返京合作。自此尚去京定居，除在秋声社搭班外，并为梅兰芳的承华社基本演员。民国二十六年“七·七”事变后，尚应邀入天津天华景稽古社科班任教，对少年子弟谆谆善诱，严于要求，深得弟子们的崇敬，直到民国三十三年稽古社科班解散。尚在津不断演出，民国三十四年，已经七十多岁，还能演出《铁笼山》、《挑滑车》等繁重武戏。在此期间，尚还曾返京与肖长华等同组“老人班”（尚和玉、肖长华、程继光、时慧宝、马德成）演于京津两地。1950年，入中国戏曲学校任教。“抗美援朝”期间，参加名演员义演，受到梨园内外一致嘉评。



尚和玉的表演规矩严谨，讲究气势，不尚“花哨”，武打带有气功，招数猛而凝重，亮相时宛如铜浇铁铸，“踩泥”稳如泰山。世称尚派。尚演戏长靠优于短打，“勾脸”优于“素脸”。代表剧目有《晋阳宫》、《四平山》、《铁笼山》、《艳阳楼》、《金钱豹》、《芦花荡》、《收关胜》、《赚历城》、《神亭岭》、《战滁州》、《竹林计》等。他还参与演出过新编戏及连台本戏《三侠五义》、《宏碧缘》、《窃兵符》等。



尚一生刚直不阿，胸怀坦荡，主持正义，不尚浮华。虽身处歌坛舞榭，但洁身自爱，纯朴无瑕。1959年逝于京寓。尚一生弟子很多，较著名者有韩长宝、杨瑞亭、路凌云、张德发、朱小义、黄元庆、李子疆、傅德威、孙盛云、侯永奎、娄廷玉等。

成兆才（1874—1929）　早期评剧演员，剧作家。河北省滦县绳家庄人。字捷三，艺名东来顺。幼年给地主放猪，打杂。光绪十七年（1891），始学唱莲花落。光绪二十年，曾随班到天津，以“撂地”、“跑棚”等形式，活动于南市三不管、北开、老龙头（今东站附近）、侯家后与河北大街一带。成兆才多才多艺，小花脸、彩旦、老生皆能。光绪二十七年（1901），与金鸽子、张玉琛、孙凤鸣、孙凤岗等二十多人，由冀东再次进入天津，在一些茶楼演出，稍有名气，后被清政府驱逐出津。光绪三十四年重返天津，适逢清帝光绪及慈禧逝世，清政府禁止娱乐，又被迫还乡。从宣统元年（1909）起，成与一批莲花落艺人，立志对莲花落进行改革，在对其音乐、表演、剧本进行全面改革并编排大量剧目后，于民国元年（1912）至民国四年间，多次进津，以庆春平腔梆子班名义先后在河东晏乐、东天仙和马鬼子楼茶园演出。所演剧目有《占花魁》、《杜十娘》、《珍珠衫》、《花为媒》、《王少安赶船》、《因果美报》、《斩窦娥》、《巧换婚》、《回杯记》、《打狗劝夫》及在津演出期间根据时事编写的《沉香床败子回头》等二十余出。庆春平腔班的演出，扭转了当时天津中、上层社会对落子的一些偏见，一些鄙视落子的富贾豪绅也成了观众，从此名声鹊起。民国六年天津水患，成等乘船返回唐山。其后长期演出于东北。民国十二年成又曾带领警世戏社由山海关进入天津。民国十八年二月八日，成因积劳成疾，病逝于故乡。

成兆才在从艺二十几年中，根据莲花落、宝卷、皮影、河北梆子和《今古奇观》、《聊斋》、《宣讲拾遗》及时事新闻等，创作、改编、加工、整理、移植有九十余个剧目。他还致力于戏曲教育，李金顺、白玉霜、刘翠霞均受其教益。

高福安（1874—1939）　京剧演员，工武生。号竹轩。河北省孟村县辛店人。七岁入山东聊城河头镇子弟会学艺。出科后，以《伐子都》一类繁重武戏初享声名。清末民初，经常演出于天津“四大名园”，深受欢迎，与李吉瑞、薛凤池被天津观众并称为武生“三泰斗”。代表剧目为《血溅鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》等武松戏，以及《界牌关》、《武文华》、《挑滑车》、《金钱豹》和“八大拿”等黄天霸戏。高不仅擅演传统武戏剧目，还排演过许多连台本戏，尝试采用新的布景、砌末、灯光、转台等。当时高等在第一台演出的《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《石头人成亲》、《济公传》、《桃花女》等，在天津深受观众喜爱。尤其《佟家坞》一剧，在大舞台上演一年之久，东北各地同业观摩者接踵而来，流传颇广。



高福安的艺术特点，突出一个“狠”字。一是毯子功练得“狠”，二是打斗得“狠”。演出风格“猛”、“冲”、“快”。当时天津舞台武戏风行，高的艺术特点，适应了天津观众的审美趣味，是天津风格武生技艺的代表人物。

高极重同行义气，恪守戏德，从不争牌夺位；关心同业苦难，救贫济危，仗义疏财。他为调解友人纠纷，曾变卖过家产。高精于拳棒，性格刚直不阿，好打抱不平；由于义愤，打过砸戏园的地痞流氓；为解救被侮辱的妇女，在火车上打过气焰嚣张的日本兵。晚年穷愁还乡，于民国二十八年（1939）卒于故里。

黄　处(1874—1949)　　京剧演员。原名黄筱亭，天津人，住西头梁家嘴。青年时代曾在钱行学生意，酷爱京剧，后弃商下海为伶。工青衣，扮相清秀，嗓音极佳，艺宗陈德霖。黄下海后，曾与孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬、汪笑侬、刘永春、刘永奎、金秀山、何桂山等著名艺人同台演出。擅演《祭江》、《落花园》、《孝感天》、《三娘教子》、《战蒲关》等正工青衣戏。孙菊仙演《三娘教子》、《朱砂痣》、《寄子》，谭鑫培演《探母》、《搜孤救孤》等戏，均喜邀黄处配演青衣。黄不仅有本工青衣的精深技艺，对其他行当如老生、花脸、丑均有相当研究，能学能教孙、谭、汪派之唱，兼能操琴和打鼓。从清末民初起，黄曾长期在天津搭班演出。后因旧戏班内部复杂，毅然退出伶界，专靠在票房教戏为生。三十年代应聘入新旅社票房；四十年代曾先后在西马路宣讲所、地藏庵图书馆国剧组当教师。多年间培养了一批业余京剧爱好者，有的转为专业，成了优秀的戏曲工作者。1949年8月因病逝于天津。

金叶子　　约生于清同治十三年(1874)，民国十六年(1927)卒于天津。早期西路评剧演员，工小生。宝坻县何家铺人。原名来凤仪。幼随父种田，喜爱莲花落民间小调，农闲时经常串演。因其音色优美，发音高亮，据说在旷野演唱，可以声闻二里地外，调门高，很难效仿。故当时人称“金嗓子”。农村破产后，家境困窘，毅然弃农，专演莲花落。偕同人人乐、胡椒面（丑脚）等人，边排演，边演唱。一度入北京演唱，被清政府驱逐出境。光绪十六年（1890）前后，又进入天津演唱，先后活动于侯家后、河北大街、天后宫一带。初进天津时，由于金叶子设计的小生唱腔音色优美，高亢激越，节奏鲜明，同时他的记忆力强，会戏多，扮相俊，表情好，所以颇受人们欢迎。当时曾与冀东的莲花落班唱对台。后又曾回北京演出。他的代表剧目有《夜宿花亭》、《孙继皋卖水》、《三节烈》、《杨二舍化缘》、《二度梅》等。

小秃红(1875—1954)　　河北梆子演员，工旦。本名訾桐云，字魁凤。因幼年头上生疮，盖发较晚，得绰号小秃红。原籍天津近郊，定居天津城里。訾少时在津从梆子演员郝登奎（人称黑七子）学演老生。清光绪十五年（1889），随师赴上海丹桂茶园搭班，以老生应工，为人当配角。适值变声期，故成绩平平。一年后改工青衣。返津后与小茶壶（吴永顺）同台，露演于庆芳园，因其假声甜圆，居然一鸣惊人。此后，于光绪二十四年前后，常与元元红（魏联升）合作，演出于金升园；光绪二十九年前后，又与杨翠喜、卢月琴、元元红等合演于天仙茶园，声誉日高。尤其与元元红合演《南天门》、《黄桂香出家》、《游龙戏凤》、《桑园会》、《三疑计》，以及《大香山》、《苦中

苦》、《烧骨计》等剧，最受欢迎。报人评论小秃红与元元红“一旦一生，堪称珠联璧合”。元元红于民国二年（1913）被迫离津，流落哈尔滨，偶尔应邀返津短期演出，必请小秃红陪演。民国八年，小秃红已因故辍演一年有余，天津下天仙戏园邀元元红为某豪绅专演《南天门》一剧，元元红提出非小秃红合作不演。园主托人再三相请，小秃红才登台演了一场。剧终，不少宾客涌到后台，恳请小秃红再返舞台，其中竟有感泣不止者。

小秃红扮演青衣，注意表现剧中人的思想感情，而以唱工最为人称道。他的假声不飘，音色清亮，演《桑园会》，一段〔大慢板〕，观众常常叫好十数次。清末民初，在津工青衣的演员，无不推崇小秃红的唱工，十有八、九都曾向他学艺。坤伶小莲芬为其得意高足。他演唱的《探母别家》、《相府拜寿》、《芦花记》等戏唱段，均由百代公司灌制了唱片。

小秃红为人仗义豪爽，深受同行敬重。民国七年因闲事误为他人暗伤，遂辍演。民国十五年，女伶贾翠英来津献艺，在广和楼（南市）演出新戏《孝女藏儿》、《奇命案》，请求小秃红协助。小秃红破例陪其出台。此后，他虽然极少演出，但凡梨园行组织义务演出，他经常无偿指导，或在后台帮助做组织工作。1949年天津解放之后，移风剧社偶尔邀他示范演出，他从不拒绝。1954年，天津市举行戏曲观摩演出大会，特邀他登台演出《桑园会》，获荣誉奖状。会演之后不久，病逝于津。子訾宝铭，工京剧文、武老生兼武生。

刘永奎(1875—1942)　京剧演员。天津人。幼为北洋铁工厂徒工，后入今天津宝坻县永胜和科班学艺，工铜锤及架子花脸。因天赋嗓音高亢醇厚，出科未几即蜚声天津各茶园。清末，天津舞台的大轴戏由武戏逐渐转为老生唱工戏，尤以黄钟大吕、气势磅礴的演唱风格最受欢迎。刘永奎天赋既佳，遂拜于孙菊仙门下，改工孙派老生，扮演花脸，不过偶一为之。刘的代表剧目，花脸戏有《连环套》、《草桥关》、《御果园》；老生戏有《逍遥津》、《上天台》、《受禅台》（宗汪笑侬）、《七星灯》、《火烧葫芦峪》、《战北原》等。



天津“泥人张”第一代艺人张明山，在观剧时曾手捏刘永奎扮演《逍遥津》中汉献帝的泥塑一尊，与另一演员周春奎在《五雷阵》中的孙膑泥塑一尊，同时陈列于北门外竹竿巷的正兴德茶庄橱窗，两个脚色捏得维妙维肖，天津观众以此誉为“津沽二奎”，一时传为美谈。



刘汝霖(1875—1952)　一名刘大起。衣箱管理人员。河北省霸县迎恩村人。十五岁进天津吉祥社科班学梆子花脸。出科后，曾一度制作马鞭、玉带、髯口、盔头。二十三岁入红记箱任箱头兼衣箱管理。刘汝霖给演员扮装，一生坚持三条原则：根据演员的高矮、胖瘦，戏装可长可短；根据脚色的主次，可新可旧；根据演员的出台时间，不早不晚予以扮装。其宗旨是：扮出装来好看；突出主要脚色以及提高服装利用率；演员穿着舒服以及保护服装。为演员扎靠，速度快，又牢固，使演员感到舒服。刘爱护行头，为同行所共知。1952年卒于天津。子金城、外孙德贵均为戏曲后台服务人员。

夏春阳(1875—1963)　早期评剧演员。天津人(一说唐山人)。幼拜张振海（飞板张）为师，后又拜汪荣，学唱莲花落。他习艺刻苦，不到一年，吹、拉、弹、唱，样样皆能，在班里很有声望。后因嗓音不佳，与成兆才合作，于光绪三十四年（1908）进入天津演出，稍有名气。时逢“双国丧”，清政府颁布禁令，被迫离津至永平府，与成兆才、余钰波、月明珠、任善庆等人，对评剧进行了全面改革，并编演了新编剧目。民国元年(1912)再度进津，在“马鬼子”楼演出，颇受天津观众欢迎。他的艺术造诣深厚，同行不断前来向他请教。他对同行不保守，重义气，李金顺、花莲舫、白玉霜、碧莲花、金开芳等，均得过他的教益。后嗓音失润，一面演出，一面授徒，教戏时严肃认真，一丝不苟。

他授徒颇多，著名演员有李金顺、花莲舫、张翠芬、文金芳、丁翠娥、磬洪生、金玉廷、玉芙蓉等。1963年病逝于天津。

孙洪奎(1876—1955)　早期评剧演员。原名孙恩，河北省迁安县玄家洼人。自幼随父种田，平时喜唱莲花落，16岁向本村莲花落老艺人伭泰学戏，工旦。后取艺名丁香花。宣统二年（1910）孙曾入天津，与成兆才等人合作演出。后，孙在家乡与邢跃武共组振兴戏社，民国七年（1918）邢退出，改名洪顺戏社。此间常到天津演出。民国八年孙带班去东北，此后长期在东北各地演出。洪顺戏社培养了一批演员，女演员六岁红(孙芸竹）即其中之一。孙于天津解放后，由家乡来津投奔六岁红。1954年天津举行第一届戏曲观摩演出大会，孙曾应邀与小五珠（王先芳）合演《借女吊孝》。1955年，因脑溢血病故于天津。

韩补庵　生卒年不详。戏曲作家。名梯云。原籍河北涿鹿。长期追随近代天津教育家林墨青，任《广智星期报》主笔。民初，积极参加戏曲改良运动，并著传奇《石壕吏》。“五四”期间，新剧作甚丰，计有《双鱼珮》、《一封书》、《丐侠记》(一名《黄金与面包》)、《几希》(亦名《荆花泪》)、《洞庭秋》、《麟箫缘》等，曾由天津社会教育办事处结集印行。结集中的这些剧本，前面多加有作者所写的编剧宗旨，如杨韵谱代奎德社所

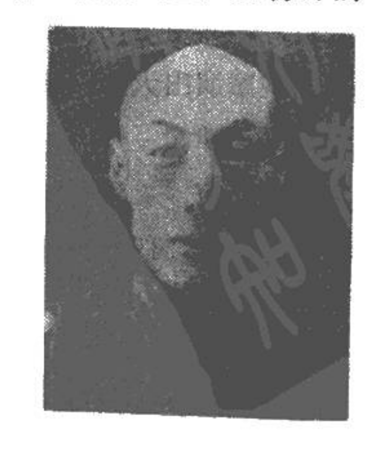
作的演出说明，后面则多有作者自注及严范孙的评语。韩自称这些剧本是"过渡新戏"，即系从旧戏中脱胎，又志在"给大家另选一种模范人物的新人谱，把那李逵、黄天霸的势力完全推翻。"韩所撰剧本，有的成了奎德社的常演剧目。

小兰英（1878—1954） 京剧女演员。本姓蓝。祖籍河北省香河县，久居天津城内武学东箭道，后迁居北京。光绪十年（1884），经其舅父介绍，入天津宁家坤班科班，从正副班主宁宝山及小红梅（即杨红梅）学艺。按坤班惯例，习艺不分行当，故其开蒙虽为正工老生，但除旦脚及红生戏外，无论老生、小生、武生，甚至铜锤及架子花脸，无不兼长。尤其难能可贵的是，她演老生无"雌音"，演花脸有"炸音"。出科后即以坤角老生在津挑班演出，行踪遍及津、京、沪、汉、鲁、豫以及东北。其戏路以宽博著称，并以中期宗汪（笑侬）派时为最佳阶段。她曾受到汪的悉心指教，拿手剧目为《哭祖庙》、《受禅台》、《打严嵩》等。她还曾与杨小楼合演《连环套》(饰窦尔墩)，与李吉瑞合演《巴骆和》，与盖叫天合演《八蜡庙》等，颇负时誉。民国初年嫁梆子青衣姚长海（艺名一斗金），曾组夫妻班远去新加坡及南洋群岛献艺。后因家庭变故，两度出家为尼。1953年，重登舞台，在北京组新声京剧团，并曾与梅兰芳（饰孙尚香）、盖叫天（饰赵云）等合演《龙凤呈祥》，小兰英饰刘备，声誉不减当年。1954年因病逝世。



小兰英长女姚玉兰，工青衣花衫、正工老生等，在上海红极一时，后嫁杜某，晚年独居香港。次女姚玉英亦京剧演员，花脸、丑、小生兼工，早亡（图为小兰英与梅兰芳、盖叫天合影，中为小兰英)。

杨小楼(1878—1938) 京剧演员，工武生。名嘉训，又名三元。壮年曾用艺名小杨猴。祖籍安徽省怀宁县，生于北京。杨为梨园世家。祖父杨二喜业武旦；父杨月楼业武生，为清同光名伶十三绝之一。小楼八岁入北京小荣椿科班第二科习艺，六年后科班解散。十四岁时，其父病故，杨在谭鑫培家中习艺，数年后搭入双奎班，为杨隆寿、俞菊笙等配演武戏。后到天津投其亲戚周春奎，经周介绍入天津马家口聚兴茶园的义盛合班。杨是时相貌魁梧，身手不俗，在师兄弟及盟兄弟的鼓励和督促下，立志潜心深造，刻苦练功，不计冬夏寒暑；同时又对京剧发声吐字进行严格训练，经常讨教于津绅严范孙、窦砚峰、徐蒲鹿等，并由郭际湘(水仙花)



随时监功。他以《林冲夜奔》及《挑滑车》为本功戏，向俞菊笙请求指点。如是者五易寒暑，再出台时，一出《挑滑车》，轰动天津。后赴京又重新拜在俞菊笙门下，从此声誉鹊起，终于驰名南北，成为京剧界杨（小楼）梅（兰芳）余（叔岩）“三大贤”之一，享有“国剧宗师”盛誉。

张景山（1879—1965）　天津人。清末随其父经营柴厂。民国初年，入厉大森探访局任侦察长，后因对上司不满而辞职。二十年代初，张将一小业主的戏衣接到手后，经过修整、更新和添置，成为一份行头齐全的整份戏箱，起名“红记箱”，经营出赁业务，长达四十余年。1960年，张景山调到南市戏衣店，其戏箱亦随之划归此店。张善于经营，善于用人。他对下属人员给予优厚待遇，并保证“生由我管，后事由我担”，从而使下属忠于职守。红记箱的箱头刘大起死后，张景山即支付其家属一笔可观的抚恤金。红记箱的租赁价钱，根据租赁对象和时节等不同情况，高低不等，可付可赊，以便“找人缘，拉长线”。张景山注重行头的维护和管理，经常修整、喷晒和更新，以维护行头的成色，从而保持了戏箱的声誉，扩大了戏箱的规模和影响。张生活俭朴，然好义疏财，每逢亲朋友好和下属人员有困难，必慷慨解囊，甚至不惜重金。1965年，病逝于天津。



赵艳云（1879—？）　昆剧、京剧女演员。天津南郊小站周家桥人。先工文武昆旦，后改京剧，为昆旦赵芷香唯一女弟子。其父为津郊武术名家“把式王”。王于清末袁世凯在小站练兵时任武术教习官。赵在家庭影响下，颇具武功根底。改工京剧青衣、花旦、刀马旦后，戏路极宽。光绪十九年（1893）刚出台时即在天津关下普乐茶园唱红，代表剧目有《金山寺》、《送灯》、《钟无盐》、《痴梦》、《御碑亭》、《樊梨花》等，文武昆乱不挡。某年演出庙会戏，由于戏台灯光昏暗，摔伤踝骨，因之弃武专工青衣、花衫。光绪三十四年以后，与女老生小兰英同台演出多年，以生旦“对儿戏”如《汾河湾》、《御碑亭》、《武昭关》等获得观众赞誉。赵还擅演悲剧，每演《双官诰》至机房训子时，声泪俱下，观众为之动容。因其身材修长，津人戏以“电线杆儿”称之。

清末民初，赵在官僚段芝贵的包办下，被卖于天津“八大家”巨商某，从此绝迹舞台。

灵芝草（1879—1931）　河北梆子演员。本名崔德荣，字嵩灵，因笔繁，常被人错写成松林，后即以松林为字。原籍河北省武清县（今属天津市）。崔六岁丧母，十一岁入本县德胜和梆子科班。初习花旦，二年后改习青衣，六年后出科，在科时即常被传唤进清宫演戏。光绪二十二年（1896）赴上海，在天福、天仪、丹桂第一台等戏园演出，大受欢迎。此后往返巡回演出于苏州、扬州、镇江等地，所到之处，无不大红。光

绪二十四年，在北京与小马五共组庆寿班，出演于三庆园。民国初年，又与十三红（孙培亭）合股兴办群益社，招收艺徒数十名。后来成名的京剧演员梁益鸣、宋遇春、王益禄等，均出身于该社。崔演出地域广泛，经常往来于天津、北京、上海、汉口、苏州、扬州、奉天（今沈阳）等地。清光绪二十八年，天津大观茶园月桂班首途到海参崴（今苏联符拉迪沃斯托克）演出时，即由崔领衔。

崔面目秀美，扮相讨人喜爱。念白口齿清晰，吐字真切，唱声爽脆，行腔圆润，较传统的习惯唱法多有变化，介于直隶老派与新派的过渡之间。他的跷工基础深厚，表演身段婀娜灵巧。在台上善于以眉目传情，面部变化丰富。他演新戏《佛门点元》，有一段戏很长时间没有唱、念，只凭情绪动作能把观众感动落泪。他演出的《春秋配》、《玉堂春》、《烈女传》、《血手印》、《翠屏山》、《青云下书》、《蝴蝶杯》、《忠义侠》、《九件衣》等剧，在演法、唱法上都有独到之处。他演唱的《断桥》、《女起解》、《海潮珠》、《少华山》、《送银灯》、《算粮》等戏的唱段，被乌利文、老晋隆、蓓开、哥伦比亚、克伦使、物克多等唱片公司灌制成唱片出售。崔不仅擅演传统戏，而且很早就尝试演出时装新戏。清光绪三十二年三月二十五日，首演《桂岭劳人》(即梁巨川编撰的《女子爱国》，亦名《混沌洲》，内容表现鲁漆室女忧国的事)。民国四年（1915）他主演了根据当时白话小说改编的新戏《余小辫》。

民国初期，梨园界有“梆子六草”之说，即崔灵芝、丁灵芝、李灵芝、任灵芝和还阳草(杨韵谱)、芙蓉草(赵桐珊，原为梆子演员)，崔名列“六草”之首。他还善诗画，重孝道，并经常组织义演，赈济贫困百姓和同行，深受时人敬重。但生活放纵，在上海曾因奸情下狱，乃至逐渐断送了艺术生命。

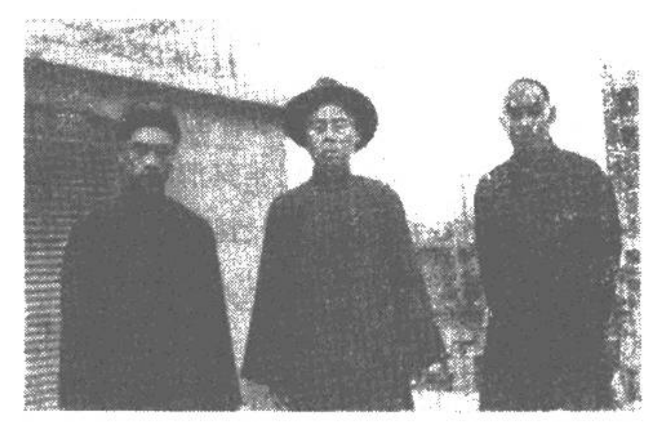
王秀冬(1880—1958)　　戏曲爱好者。河北省蓟县(今属天津市)门庄子人。长期从事农村教育。1954年任蓟县副县长，政府曾授毛驴一头代步下乡，故人称“骑驴县长”。王素喜昆曲。民主革命时期，力主抗日，支持三子崇厚、四子崇实参加革命。每于农闲便把全家聚集一堂，由子侄们吹笛击节，自唱《夜奔》、《断臂》一类名剧，进行抗暴爱国教育。通过亲朋门生，影响遍及全县，县中不少学校祭孔日唱昆曲，几成风气。王博览《缀白裘》、《纳书楹曲谱》等书，并由北京购得大批南北昆唱片，据此于三十年代亲录《精选昆弋曲》三集。今仅第二、三集存世，计录《昊天塔》、《麒麟阁》、《西厢记》、《安天会》等二十四个剧本一百零一折。1957年河北省长高树勋到蓟县视察工作，王秀冬与高即席清唱昆曲，一时传为佳话。



王益友(1880—1945)　　另说生于1881年。北方昆弋演员、教师。字子英。河北省玉田县人。幼入玉田县益合科班学昆弋，工武生，兼擅生、旦、净、丑的表演艺术。

出科后边搭班演出边授徒。光绪二十六年(1900)流落南京，后到北京，一度在清宗室肃王府供奉承应。宣统三年(1911)前后搭北京荣庆昆弋班。民国七年(1918)随北京荣庆社首次来津演出。民国十七年，王益友应邀到天津，为天津汇文中学的彩云曲社、河北女子师范学院、群贤留韵社、永兴国剧社教授昆曲，指导排练。天津票友朱作舟也曾向他学戏。民国二十五年冬至民国三十年，王益友分别在天津河北省立法商学院的一江风曲社、工商学院和附中的工商昆曲社，及泰康商场的渔阳国剧社教授昆曲。民国三十年，一江风曲社公演，王亲临指导并司鼓。

王益友在艺术上，注重把握人物性格及身份，表演张弛得宜，以平淡取胜。他在《夜奔》中饰林冲，曾讲："《夜奔》是身份戏，不能只卖弄腰腿工夫，要把身段摆顺当了，叫观众看得舒服。"他在此戏中，通场只在〔折桂令〕曲牌中走"射雁"、"飞脚"，在〔得胜令〕中走一个"劈叉"，此外无其他技巧性的表演，但演来却显得稳重大方，优美和谐。杨小楼的《夜奔》也吸收了王的一些动作和身段。王经验丰富，教曲有方。他能戏极多，不论是哪出戏中的哪个脚色，他都能说能做。文场中的司鼓、吹笛也无不通。教曲时，不仅着重教唱、念、做、打的技艺，而且更重视教如何把握脚色的性格、思想感情及其所处环境。如他教《小宴·惊变》时，强调"前逸后紧"；《惊梦》强调"温文雅俏"；《奇双会》强调重"雅"而避"躁"。民国三十一年，王受聘于北京大学文艺研究会昆曲组。



民国三十四年病殁于北京。王益友曾授徒有白云生、侯永奎等（图为王益友与侯永奎、马祥麟合影，中为王益友）。

孙凤鸣(附孙凤岗、孙凤龄)　　孙凤鸣(1881—1942)，早期评剧演员，工彩旦。又名孙锡山，号岐山，绰号孙瞎子，艺名东发亮。原籍河北省丰南县泊家港人。自幼喜爱莲花落，十几岁入乐亭县崔八班学艺，专工丑行，表演诙谐，能戏很多。民国三十一年(1942)，病故于辽宁兴城。

孙弟兄四人，大哥孙凤利，孙凤鸣行二，老三孙凤岗(艺名东发红，工青衣、彩旦)，老四孙凤龄(艺名开花炮，工旦)。开始，他们搭赵家班演出，到民国元年，以孙氏四人为主，由李春盛在天津组成凤鸣社。同年，离津赴营口演出。

孙凤岗(1883—1969)，号三架子，初入崔八班学艺，以唱粗犷、浑厚、高亢的大口落子着称。他创造了〔小悲调〕、〔哭迷子〕等唱腔，表达人物思想感情细腻。他塑造的《王二姐思夫》中的王二姐，《夜审周子琴》中的官太太等艺术形象，至今被人称道。

孙凤龄(？—1920)，原唱丑脚，后改工旦脚。嗓音甜润，嘴皮干净，字眼清楚，演唱铿锵动听，故绰号“开花炮”。民国元年到营口演出，红极一时。其后返回天津。民国八年孙又到营口，在隆春班任主演。当年南返，次年病故。

孙氏兄弟在津教授了很多女徒，如李金顺、花莲舫、筱桂花、白玉霜等，后来都成为著名评剧演员。

童曼秋(1880—1964)　昆曲票友。上海市人。本姓杨，因过继童门，始改今姓。本名如椿，号曼秋。童长期任职于天津北宁铁路局，业余喜唱昆曲，并常以书画自娱，为早期天津绿渠画会会员。画学陈半丁，以梅菊见称于世。在津彩唱，多与袁寒云、朱作舟、王庾生、近云馆主等同台。艺兼生、旦，有时还能串演《泗洲城》之水母、《夜奔》之林冲、《八大锤》之陆文龙。生旦戏则以《游园惊梦》、《贞娥刺虎》、《思凡》及《长生殿》中之《小宴》见长。民国二十五年(1936)，童调往南京任职，公余仍演出昆曲，偶尔还演唱《水擒史文恭》，年虽垂暮，依然不失规矩。早年曾与其子家骅彩唱《问探》，自饰吕布，家骅饰探子，亦颇见功力。

1937年“七七”事变后移居上海，多与上海昆曲票友徐凌云同游，练功不辍。民国二十七年迁居北平，仍不时雅集清唱，常与昆曲票友周铨庵等共同切蹉。1959年曾受聘于天津市河北梆子剧院，教授昆曲，为津门昆曲艺术献力。其后又去南京戏校教授昆曲。1964年病故于北京。

赵九洲(1881—1947)　砌末、把子手工艺人。原籍河北省蠡县。幼时家贫，光绪二十五年(1899)弃农到保定一盔头铺学徒，拜许新一为师。光绪二十七年返回原籍。后又赴京带艺投师，三年艺成。民国十五年(1926)，许新一在天津南市开办新德庆把子店，赵九洲应邀参加。民国二十二年，赵及其子离开新德庆，自立九恒成把子店。时稽古社正演出《西游记》等连台本戏，赵以为该社精制砌末、把子而闻名，成为与“把子许”并称的“津沽双璧”。赵九洲制作的青龙偃月刀(又称三桯刀)，选用毛竹为主料，刀体空心，用铁纱罩面，两面嵌镶凸龙，刀、桯、攥三者结合一体，既有弹性又有韧性，轻重适宜，舞来称手。所制双刀、金杆大刀，亦精绝无比。民国三十六年病逝于天津。赵有二子继承父业。建国以后，长子沛霖参加天津市河北梆子剧院工作。赵徒有姬庆臣、郭兰珠等。

魏联升(1881—1922)　河北梆子演员，工老生。艺名元元红。世人为区别与其艺名相同之郭宝臣，多称之为小元元红。祖籍直隶(今河北省)大城县，出生于安次县淘河村。另说为天津郊区王庆坨人。乳名德宝。十二岁入河北省永清县永胜和科班，因体质虚弱，视力不佳，故专习文戏老生。魏善摹仿，深受老师纪发(艺名十二红)器重，亲授艺名小一千红，出科前即在剧坛出名。出师后，于光绪二十四年(1898)与师弟李桂春(小达子)结伴到津，首演于金声园，不久即大红。

魏扮相俊美，身段潇洒，嗓音甜润。到天津后，他结识了称雄于津门的前辈艺人小茶壶（吴永顺）、何达子（何景云），经常登门求学问艺，从中吸收唱做之长，再根据个人的嗓音条件加以演变，使声腔更加华丽、流畅。他行腔多用假声，落音用本工嗓，真假声结合使用，衔接自然、顺畅；在唱念中，大胆舍弃浓重的山陕语音，以河北乡音为基本语调，不“酸”不“侉”，字正腔圆。另外，他改造所演剧目中的水词、拗口词，变一段唱多道辙为一辙到底。他的做工也很讲究。在津演唱，声名日隆。二十二岁时，更艺名为元元红，先后与早已成名的男旦演员小秃红（訾桐云）、小马五、黄福山，以及女伶小荣福等人合作，演出于下天仙、广和楼、元升园等戏园；后来的同班合作者还有程永龙、高福安、孙菊仙，以及女伶王克琴、何翠宝、赵紫云等。光绪二十六年，他曾去营口演出，在台上清歌一曲，四座为之击节。一日演《鞭打芦花》，台下听众“有饮泣不能仰视者”。在北京、奉天（今沈阳）、哈尔滨等地演出，也极受欢迎。光绪三十三年，赴上海春桂园演出，观者如堵，一时成为沪上民众街谈巷议的话资。宣统二年（1910），天津东天仙戏园以一千二百元月包银延聘魏与李吉瑞合组吉升班，演员有小香水、高福安等人。当时出版的报刊、书籍评价其艺的文章颇多，其中有把他称作“秦腔泰斗”、“天下第一”者。由于魏在唱、念、做诸方面均有许多创新，风格独特，老生行当演员私淑者甚多，尤其是坤伶老生，几乎无一不学元派。据《十日戏剧》评称：“此调一出，风尚所趋，全是元元红派，于是离开老路梆子，单独树立一派。”后来元派成为直隶新派（即卫派梆子）的重要组成部分。

魏联升擅演的剧目有《四郎探母》、《南北合》、《战北原》、《芦花计》、《南天门》、《斩子》、《汾河湾》、《让成都》、《桑园会》等。他在《南天门》、《芦花计》、《战北原》、《探母》、《杀庙》、《牧羊圈》、《忠孝牌》、《算粮》等戏中的唱段，经百代、老晋隆、哥伦比亚等唱片公司灌制成唱片，在社会上流传广泛。

魏在青年时代，私生活不够检点，宣统三年，曾因案发，在天津被押令游街。民国二年（1913），又因持械伤人被捕，时有专工武生的女伶何翠宝，因惜魏之艺术前程，毅然以大洋六千元标价，自卖于山东伶界头面人物查茂卿，以卖身所得赎魏出监。魏从此痛改前非，不近女色，并携眷去东北，以哈尔滨为基地，鬻艺于东北各地，偶尔到津献艺，演毕即离去。魏终生嗜毒，导致身体状况不佳。民国十年时，回津演戏，底气渐衰，唱声多以巧腔对付，艺技大退。魏患有严重眼疾，四十岁前已一目失明，因而在哈尔滨新舞台演出时，特于台口设置地光灯以辨别方位。民国十一年，魏在哈尔滨遭人诽谤，被当地恶霸姚锡九雇人暗害于新舞台戏院。

九阵风（1882—1939）　京剧演员。本名阎岚秋。北京人。幼入北京小荣椿科班学艺，习刀马、武旦，学未满期即大露锋芒。经天津下天仙戏园赵广顺力邀，出科后即来天津。在津居于名书家徐蒲庵宅中，经常演出于下天仙戏园。时天津有武旦名一杆旗

者，凭硬功夫及特技取胜。九阵风则刚健婀娜兼而有之，演出后轰动天津，座客与日俱增。后一杆旗离津远去东北，故当时津人争说“九阵风刮倒一杆旗”。未数年迁京搭班，成为京中各班社争相罗致的红角。

陈俊卿（1882—1953）　连台本戏编导。原籍河北省河间。陈初学河北梆子，工小生，常与高福安、李吉瑞、金钢钻、小香水等同台演出。后在哈尔滨从一文人习诗词歌赋，立志搞连台本戏。民国初年，由哈回津，第一次试排连台本戏《鲍超出世》，由高福安主演。后根据新闻编排《枪毙温曲九》，触犯了天津警察厅长杨以德，受到迫害，幸得高福安之助，复回哈尔滨。民国九年（1920）受上海天蟾舞台之聘南下，以排《狸描换太子》轰动上海。后转大舞台与小达子合作，前后九年，连演三十六本，从而确立了连台本戏编导的地位。民国十九年北归天津，受聘于高渤海之稽古社。六年之内，计排连台本戏《狸猫换太子》、《西游记》、《孙庞斗智》、《封神榜》等多部，其中尤以《西游记》最为突出，先后演出二十四本，引起观众强烈反响，当时社会曾流行“不看天华景的《西游记》——白活”的歇后语。民国二十五年以后，陈陆续去山东、河北、山西及东北各地，传播了他编排的猴戏和包公戏。抗日战争爆发回津，在南市大舞台搞共和班，任正乐社社长。民国二十九年前后，助高渤海为稽古社子弟班编《侠盗罗宾汉》提纲。其后应石家庄董延胜之请往排《狸猫换太子》，但因脚色不齐，改由小盛春排《西游记》。民国三十四年在太原为刘麟童说戏，并招之为婿。民国三十六年在天津南市大舞台又新排连台本戏《金鞭记》，由刘麟童饰包拯，姜铁麟饰呼延庆，贺永华饰庞吉，蔡宝华饰焦玉，鲍云鹏饰孟强。1951年一度加入天津移风河北梆子剧社，为韩俊卿翻排程派名剧《锁麟囊》、《荒山泪》及现代戏《刘巧告状》。陈经过解放后新思想的熏陶，认识到“戏，都是往前进的”，曾拟以新观点编排太平天国连台本戏，其中以洪秀全、洪宣娇为主，且拟定了导排提纲反复修润，可惜未果而因脑溢血辞世。



吴颂平（1882—1966）　京剧票友。江苏苏州人。定居天津。吴幼读书，及长留学美国，学园艺系。回国后，出仕宦界，后入商途。吴自幼嗜戏，工小生。十八岁时，经其父之同年介绍，专程到苏州拜年已古稀、退隐故居之名小生徐小香为师。经徐指定让回北京找德珺如，由德代传技艺，以文戏开蒙，对唱工打下良好基础。后吴隐居天津，复聘程继先住家教戏。吴得程真传，能戏颇多，靠把、雉尾、扇子、纱帽、穷生、娃娃生等无一不能；他嗓音宽高厚亮，吐字发音



极为讲究，以《罗成叫关》、《辕门射戟》、《飞虎山》、《黄鹤楼》、《监酒令》、《镇潭州》、《截江夺斗》、《打侄上坟》、《鸿鸾禧》、《连升三级》、《得意缘》等戏拿手。初曾入雅韵国风票房，后与朱作舟合组琴声雅集票房。早年的昆曲小生俞振飞对吴极为尊敬，曾向吴请教。三十年代前后，吴在津颇为活跃，演出频繁。四十年代以后，已年逾花甲，不再多参加演出，闲居家中，以品赏书画、种花耘草为乐。"文化大革命"初期，吴即遭受残酷批斗，不久逝世。

金月梅(1882—1924)　生卒年采自《道咸以来梨园系年小录》；另据天津票友王庚生及近云馆主说，生于光绪十六年（1890），死于民国十五年（1926）。梆子、京剧女演员。原姓褚（一说姓邵），字雪绮。山西省平定县人。幼从金福仙习梆子，故改姓金。工花旦。后拜王琴侬、刘纫秋习京剧，工青衣、花衫。金自幼即屡遭转卖，八岁时曾被卖于杜姓家中为婢，杜家塾师喜其聪慧，时常教以诗文。后被卖于八大胡同为妓习艺，十三岁又辗转至津。在青楼中即以才名得与当时诗、书、画名家章孤桐、万公雨、李采繁、孟广慧、李释戡、郑孝胥等交往。光绪二十六年后，金月梅开始演出于天津元升、中舞台等戏园。光绪三十年，隶天津万福茶园之会元班。其后一度赴沪演出，名声大振。宣统元年（1909），京都双庆和班到津演出，邀金加入，与戛崩脆、牡丹花及吕月樵等在天仙茶园共任主角。此后隶鸿庆班，在天仙茶园持续演出数年。金扮相俊美，嗓音天赋极佳，以念白清脆称于时。她演唱甜亮宏朗，字音清晰，书家李采繁曾书"玉磬声声澈，金铃个个圆"以赠，因此时人皆以"金铃玉"呼之。金自舞台生活开始，即得诗人李释戡之助，文学修养与日俱增，能自编新戏，善排本戏。金所演新剧目有《卖油郎独占花魁》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《神仙世界》、《度林英》、《宋金郎》、《婴宁》、《莲香》等。其早期擅演剧目尚有《日月图》、《珍珠衫》、《对金瓶》、《富春楼》等。后期戏路更为开阔，代表剧目为《馒头庵》、《雁门关》、《北天门》、《双官诰》、《御碑亭》、《一门富贵》、《一笑缘》等。



金月梅曾被郑孝胥纳为侧室，生女刚满周岁，即被郑遗弃。女名金少梅，及长，月梅为之延师江顺仙（京剧小生江世玉之父），授以河北梆子与京剧。母女联袂演出，名重一时，各地报刊多有文字褒扬。金月梅由于半生坎坷，体弱多病，终于民国十三年病逝于北京。金月梅死后，少梅更名赵韵琴，嫁于小生演员马少山。少梅吸食鸦片，艺术水平骤降，最后穷困潦倒而死（图为清光绪三十四年金月梅在《穆柯寨》中饰穆桂英剧照）。

薛凤池（1882—1921）　京剧演员，工武生。河北省鄚州（今属任丘县）人。父薛

朝玉为梆子板胡琴师。凤池幼年从父学梆子文武老生。十一岁入鸣盛和班改学京剧武生，曾由郭际湘（艺名水仙花）授艺。出科后随郭班在天津法租界海大道聚丰茶园演出。二十岁时一度倒嗓，改学文武场，两年后“六场通透”，尤精武场。嗓音恢复后，复工武生，兼演老生。薛娴于武术，尤擅弹腿、叉拳及气功等，运用于武打表演，勇猛慓帅，其大刀花与大枪花，迅捷惊险，挥舞时满台呼啸生风，为天津风格武生的代表人物之一。代表剧目有《四杰村》、《花蝴蝶》、《挑滑车》、《界牌关》、《五人义》等。

薛为人豪侠仗义，对维护梨园公益事业，不遗余力。在协助李吉瑞等主办天津正乐育化会时，将东马路青年会后私产卖掉，捐作公会基金，本人全家则居于日租界四面钟后一处小房，并奔跑撮合为正乐育化会购置大营门同业义地二十余亩（在今小白楼开封道一带）。薛与尚和玉、李吉瑞、程永龙、杨小楼、范宝亭、许德义、郭小福等极相友善，号称京津梨园三十六友。某年杨小楼因债台高筑曾灰心气馁，欲脱离梨园行业，经“三十六友”苦苦相劝，才继续从艺，终成“国剧宗师”。



民国十年（1921），薛凤池因劳致疾，病逝于天津，年仅三十九岁。薛身后极萧条，经李吉瑞、王琴侬等奔走，始将棺柩送至原籍鄚州安葬。同年杨小楼、梅兰芳、余叔岩、俞振庭等为之义演，所得悉数抚恤其寡妻幼子。

薛子盛忠在北京富连成班学艺，晚年在中国戏曲学校任教。薛弟子很多，较著名者有李兰亭、小春来、鲍顺义等。

朱侠影（1883—1933）　文明戏演员。原籍山东。别名蓬莱学子。幼习京剧，工老生。十七、八岁时，在南京市一些小茶园中下海唱戏，后参加林颦卿京剧班子。民国初年，朱在戏曲时装新戏和天津南开学校演出新剧的影响下，首先在聚华戏院演出了《张文祥刺马》、《康小八》等。后又在大观楼演出《蒸骨三验》。民国九年（1920），朱在津组建第一个文明戏班警世社，后易名为警钟社。从民国九年至民国十五年间，朱侠影先后编撰上演了二十多个戏，基本是活词演出，影响较大的有《玻璃恨》和《戒毒大观》两剧。但他编演更多的是以滑稽为内容的打闹剧，例如《贱骨头》、《喜临门》、《谁先死》、《学说话》、《巧报恩》等。这些戏虽然在嬉笑怒骂中对邪恶势力有所揭露，但往往过于抓哏逗趣，不免有庸俗之嫌。朱在津培养和提携了一批文明戏演员，如筱侠影等，壮大了文明戏的队伍。民国十五年因嗓子暗哑，转以课徒为主，粉墨登场只偶一为之。民国二十二年，朱因肺病逝世于天津，所创警钟社也随之解体。

孟少臣（1883—1945）　名继安，号少臣。天津市人。青年时期做小生意，后赴俄

国做挖煤工，不久回国在石家庄当店员。宣统二年(1910)在石家庄开晋阳客栈，由于经营有方，业务日益兴隆，遂又在太原、丰台等地设分店，并于民国四年（1915）在津设群贤客栈。三十年代初又与李惠元合资开设天津惠中饭店，并任经理。



孟素嗜戏曲，熟悉天津的戏院和戏曲活动状况，故决心在天津中心地区建筑一座具有先进设备的大型剧场。民国二十一年孟集资四十万元，租下法租界中心区尺厚里近旁空地，聘请意大利籍某建筑师设计图纸，招标承建，并于当年破土动工。民国二十五年，戏院落成，取名中国大戏院。9月19日举行开幕典礼，孟以经理名义，邀请天津市长张自忠、名伶马连良等出席开幕仪式，社会上轰动一时。孟少臣性格刚毅，争强好胜，以治业严谨、办事干练、知人善任、善于经营管理著称。民国三十四年孟卒于天津。死后，其长子孟广铭继任中国大戏院经理。

张枈权（1883—1952）　人称张四。梳头桌师傅。天津市人。九岁拜叶德丰为师，学容妆梳头。十四岁开始搭班，几十年中进出于天津兴和社、下天仙、东天仙、大罗天等戏班、戏园，活跃于伶票两界之间。做容妆梳头工作，曾先后傍过金月梅、金少梅、金钢钻、白素莲、近云馆主、丁至云等人。二十年代以梳头桌“伶票两界之首”而享名。张为旦脚扮装，彩底拍得浓淡、颜色用得深浅、粉脂搽得薄厚、嘴唇抹得大小、眼圈描得轻重、眉毛画得粗细长短、片子贴得宽窄，以及头梳得高矮，均根据演员的五官、脸型而各异，达到掩丑增艳、美化面容之效果。他手头利落，若逢《八八五花洞》等戏，为十多个旦脚扮装，能“左右开弓”，双手同时拍彩、描眼圈、画眉毛，速度快而且均匀准确。张还喜做旦脚头套、发綹、慈菇叶、髻子等。他与同行切磋化妆梳头技艺，为《麻姑献寿》、《廉锦枫》等古装头的设计，作出很大努力。他研制成功了“锅蒸粉脂法”，大大提高了粉脂的牢固性，从而避免了由于演员脸部出汗而经常出现“花脸”的弊病，并减轻了演员面部皮肤的中毒程度。三十年代，张曾置半份戏箱（女箱），边领箱边干活。1952年，张卒于天津。



张奖掖后学，授徒几十人，遍及全国各地。其子张金城亦系容妆管理人员，现在天津市南市戏衣店工作。

孙连生（1884—1964）　检场人员。号仲三。天津市人。十五岁入魁盛和班，从何玉鹏学检场。二十一岁出师，曾去哈尔滨、海参崴等地搭班。三十一岁返津，先后傍吕月樵、何月山、李桂春等。后长期在天津大舞台、中国大戏院、大观楼、共和社戏

院（班）做官中检场工作。孙能戏多，技艺精，经验广，声望高，和马德发（人称马瞎子）、赵义桂一起被誉为天津检场的“三把金交椅”。孙连生做火彩、撒火彩、扔垫子、放椅摆桌、“报场子”等均有绝招。撒火彩，无论是“过梁”、“托塔”、“月亮门”，还是“满堂红”、“扑灯蛾”等，无一不精。他经常独自一人，到郊外苦练撒火彩的各种基本功。他做火彩手艺精密，临场使用效果好。孙扔垫子时间准、位置准、形状准（不能以垫角冲向观众）。象《麒麟山》等戏，在一两秒钟之内要扔出三个垫子，其方法是，在一只手的大拇指、食指、中指和无名指之间，各挟一个垫子，在用大臂、二膀（小臂）一次向外张开的同时，手腕和手指一起向外连续弹动三次，依次扔出三个垫子。孙放椅子坚持做到“三要”，即椅子的放与撤都要给演员“暗示”；要准确及时；要根据演员身材的高矮和腿的长短垫椅垫儿，使演员舒服。他“摆高”（摆桌）除牢固保险外，特别讲究迅速利索。孙“报场子”以“肚囊宽”和准确利落而享名。1964年，孙连生殁于天津。子宪章、宪文均为京剧乐队人员。

张海臣（1884—1976）　京剧演员。本名富文，河北省新城县人。幼入富盛和科班学艺。先学梆子武二花，后改京剧铜锤、架子花脸。久居天津南门外官沟大街五条。张海臣出科后即入天津演出，梆子、京剧、昆弋皆所擅长。后又拜师叶德凤，为叶的开山门大弟子。并从老伶工张树堂学艺。张戏路宽广，而且应活不分主次，凡是“冷门戏”，别人拿不起的戏，张都能“揭榜”演出，为天津梨园界所称道。张演摔打武二花的戏，如《通天犀》的青面虎，各种高难动作干净利落，不减不懈；演《锁五龙》、《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》等唱工戏，则又嗓音醇厚，歌来高亢自如。他有时甚至演两出文武并重的大戏，是最受欢迎的净脚之一。张的拿手剧目有《通天犀》、《九江口》、《芦花荡》、《金钱豹》、《审李七》、《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》、《牧虎关》、《草桥关》等。他演《安天会》的天王、《华容道》的曹操、《凤仪亭》的董卓等，亦脍炙人口。“文化大革命”中，张被迫脱离舞台，以拣垃圾为生。1976年逝于天津。



滑锡恩（1884—1956）　人称滑老五。盔箱倌。河北省安国县人。二十岁入津，作盔箱管理工作。长期进出于中原游艺场、第一大舞台等戏园，系天津资格较老、影响较大、威望较高的盔箱倌之一。滑锡恩勒盔“手把有准”，一贯讲究水纱勒得平整，扣压顺，使整圈盔口勒得严实，并根据演员的头型，选择最佳之处勒盔，或采取相应措施予以弥补。如遇枕骨（俗称反骨）凸出者，便将盔口勒在枕骨以下；如遇枕骨凹陷者，便将盔口勒在颞骨（两耳后侧）以下；如遇尖头型者，便在头的上部多缠几道水纱，由下而上逐层加厚，以防盔头上滑脱落。因此，滑锡恩勒盔，不松不掭，场上保险。滑

勒盔时特别注意避开枕动脉和颞动脉（俗称头筋），以防演员感到头部不适。尚和玉演戏，常请他勒盔。1956年，满病故于天津。

鲜灵芝　生卒年不详。河北梆子女演员，工花旦。原籍河北省宁河县（现属天津市）。出身寒苦。童年到天津学戏，初习青衣，后改花旦。她学艺刻苦，师傅也偏爱，因此进步很快，少年时即在天津成名。常出演于会芳园，观者众多。拿手剧目有《王小过年》、《藏舟》、《凤阳花鼓》等。民国初年，天津的河北梆子女伶蜂拥进京，鲜灵芝、刘喜奎、金玉兰被观众誉为女伶三杰。鲜灵芝所演花旦剧目，虽与其他演员大体相同，但在演法上从不以卖弄风情取悦观众，而是注意表演分寸，讲究剧情戏理。当时的花旦演员多以做工为主，不大注重唱腔；演青衣的演员又多偏重唱工，而忽视做工。鲜灵芝则是唱做兼顾，以声情并茂著称。民国三年（1914），坤班奎德社创建，鲜灵芝首任头牌主演，深得该社主事人杨韵谱（还阳草）器重，艺术方面得到许多教益。杨教她排演了许多时装戏，如《好难寻的丈夫》、《一元钱》（饰少爷）、《自由宝剑》（饰小姐），这些新戏多与张小仙合作，忽而扮男，忽而扮女，各具神态。鲜生性好强，常与齐名者争胜。民国七年，她在北京庆乐园与在三庆园的刘喜奎对垒，一日两场，每场双出，剧目不重复，此举在京师也曾轰动一时。鲜灵芝于二十年代中期一度脱离舞台，后因婚变重进剧坛。民国十九年六月，加入天津天一心剧社，与红牡丹、张月华等人合作，在张园游艺场演出《果报录》、《幽兰女士》、《遇仇记》等时装新戏。因其年近半百，失去号召力，故座客寥寥。后虽几次露演于天津、北京，均无大起色，晚景凄凉。

鲜灵芝曾嫁夫丁剑云（艺名丁灵芝），为清光绪末年河北梆子男旦，民国三年志德坤社（后改奎德社）初建时的殿东之一。丁、鲜有养女喜月琴，天津人，宣统元年（1909）生，少孤，幼时由鲜灵芝教习梆子花旦；民国十一年在天津登台，翌年加入奎德社，得到杨韵谱的提携，并为之更名高媚兰，此后蜚声剧坛；中华人民共和国建国后在青海省京剧团任主角。

杜云卿（1885—？）　河北梆子女演员。原籍山东。十三岁被卖入天津一家妓院，后脱离妓院习河北梆子。从光绪二十八年（1902）隶聚兴茶园之双盛合班，至民国十一年（1922）与小香水、赵紫云、金月梅合演于升平园，在天津从事演出活动二十余年。

杜云卿工花旦，兼能青衣。嗓音清亮，音高声响，"高台一歌，声传数里"。但从艺之初仅以歌胜，而拙于做工。后结交文墨挚友，得到许多帮助，艺事大有长进。民国四年参加北京志德社，得到杨韵谱（还阳草）的提携，与鲜灵芝、张小仙并列主演。一年后脱离志德社，在天津自由搭班，红极一时。杜在京、奉演出，也大获时誉。不幸多疾，中年夭亡。

李桂春（1885—1962）　京剧演员。河北省霸县辛章村人。久居天津市建国道，其居所俗称达子楼。自幼作科河北省永清县永胜和科班，习梆子老生。光绪二十四年



(1898）与魏联升一起到天津演出，艺名小达子。后改演京剧，武生私淑李吉瑞，兼演老生。李嗓音高亢，表演认真火炽，戏路极宽，能演花脸，如《狸猫换太子》之包公、《芦花荡》之张飞；亦能演文武老生，如《逍遥津》、《打金枝》、《大红袍》、《请宋灵》、《风波亭》、《泥马渡康王》、《蝴蝶杯》(梆子)，及武生戏《独木关》、《落马湖》等。光绪三十一年后辗转演出于上海及江南一带，民国十六年(1927)后长期演出于上海，以演连台本戏名噪一时。民国二十五年返回天津，息影舞台，闭门课子。1954年应邀参加天津市第一届戏曲观摩演出大会时，获荣誉奖。1960年担任河北省梆子剧院副院长及河北省政协委员。1961年7月，中国戏剧家协会河北省分会、中国戏剧家协会天津分会在津联合举办内部观摩演出，李桂春与贾桂兰、金宝环等演出河北梆子传统剧目《蝴蝶杯》，李饰田云山。1962年病逝。

子少春、幼春、女宝荣均为京剧演员。

曹桂芬（1885—？） 京剧女演员。河北省文安县胜芳镇人（今属霸县)。工花旦。清光绪十八年(1892)拜梆子男旦夜来香为启蒙老师，学习花旦基本工。后拜王蓉卿为师，专工花旦。光绪二十三年随师在天津下天仙茶园演娃娃生。后以“坤角”名义登台，打炮演出全部《鸿鸾喜》，海报传出，一时轰动。曹的演出，以“三小戏”、“玩笑戏”见长，而且做工细腻，极受欢迎。光绪二十五年前后，曹的出名拿手戏为“小八出”，即《小放牛》、《小上坟》、《小过年》、《打樱桃》、《打刀》、《打杠子》、《打皂王》、《背凳》等。是时，曹的影响深入城乡，天津街头巷尾的市民，经常情不自禁地唱上两段曹的《小放牛》或《小上坟》。在流行民间的年画上，也常出现曹桂芬的戏装小八出。



年画之乡的河北武强县、天津杨柳青，均经常派画师去茶园摹画曹的舞台演出形象，绘入年画，大量出版。人们“进城”也都想看看曹的小八出。

自民国以来，曹由于年龄日长，根据条件，戏路有所改变，多演刀马花旦，常演剧目有《马上缘》、《穆桂英》、《樊江关》、《人才驸马》、《双阳公主》等靠把戏。与女老生恩晓峰合演的《坐楼杀惜》，与小兰英合作的《探母回令》，亦享有盛誉。

曹桂芬之母曹二屏，性慓悍，嗜毒，狂赌，对桂芬时常借故拷打，并不准其嫁人。桂芬被迫出走，随曹锟军中副官张某由下天仙戏园后台双双远遁，不知所终。

小金凤 生卒年不详。河北梆子女演员。原名碧梧，姓氏不详。祖籍广东。幼年

被卖到天津民间戏曲艺人许邦彦家，随养母金凤学演河北梆子，边学边演，流动于天津附近城乡。十五岁左右，以小金凤为艺名初进天津，演出于天合茶园。此后，经常来往于天津、奉天（今沈阳）、安东（今丹东）、营口以及沿途各地城乡献艺。宣统三年(1911)入天津宝来坤班。民国元年(1912)，因长期与其配戏的师姐小三宝病故，由奉天返回天津，不久出嫁（先适许邦彦之子，离异后另嫁），遂渐渐息影舞台。



小金凤擅演花旦戏，同时生、旦兼能。与同门师姐小三宝合作配戏，行当互相轮换，彼此配合默契，时人誉之为“津门姊妹花”。她演花旦戏天真烂漫，很少扭捏作态，表情真切自然。她在《辛安驿》中饰周秀英，时而红虬怒磔，时而娉娉婷婷，英雄儿女，判若两人。当时有人称赞她的演出“玉润珠圆字字奇，一颦一笑总相宜”。新剧先驱刘艺舟（木铎）对其颇为赏识，在艺术方面曾予以指教。

小金凤在奉天演出时，得到当地名伶李振馨的教益，并收为弟子。

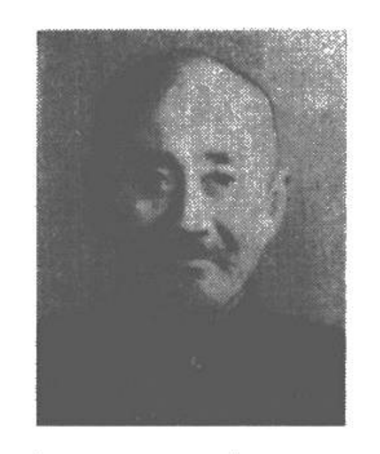
朱作舟(1886—1960)　　京剧票友。原名有济，别号龙沙散人，祖籍江苏宝山县。父朱其昌，曾任天津永定河道台。朱作舟生于天津，毕业于南开学校。民国十四年(1925)曾出任上海江海关监督，北伐后回到北平。民国十八年前后曾任财政次长，后即在天津家居赋闲。



朱自幼爱好京剧，曾从杨小楼、尚和玉、娄廷玉、王益友等老伶工学戏，工武花兼武生。朱习艺态度严谨，一招一式，一丝不苟。对脸谱勾画甚精，得钱金福、杨小楼真传。演出时身段、工架很美，极有气度。拿手剧目有《铁笼山》、《金钱豹》、《艳阳楼》、《钟馗嫁妹》、《战宛城》、《莲花湖》、《飞叉阵》、《青石山》、《九莲灯·火判》、《醉打山门》、《夜巡》等。三十年代前后，与王庚生、刘叔度并称天津票界三杰，经常演出义务戏及堂会戏。民国十九年，曾创办琴声雅集票房（在法租界德邻里)。

建国初期，朱曾为天津召开城乡物资交流会在中国戏院演出《金钱豹》。后因年事渐高，又患哮喘，遂谢绝演出。1956年9月14日，由天津广播电台主办，在群众艺术馆，朱以接近古稀之年，又演了一场《金钱豹》。1960年病逝于天津。

刘宝山（1886—1966)　　评剧演员，彩旦兼丑。宝坻县刘连乡人。自幼给地主扛活，酷爱戏曲。十六岁时，河北梆子演员金茶壶到宝坻县演出，他连续观看金的演出，白天听完，晚上即能仿唱。有一次刘宝山正唱《观阵》中的唱段，被金茶壶发现，提出



收刘为徒，每年给刘家七十元钱生活费，从此，刘开始随金茶壶学唱河北梆子。他边学边演，学会很多剧目，尤其《观阵》一剧，唱、念颇象金茶壶。后在一次演出中，突感喉头不适，继而发不出音来，因此辍演。十九岁回家务农、休养。后又入本县金叶子班从金学唱蹦蹦戏。因有河北梆子基础，很快学会了多出剧目，并随班演出。1916年与同县艺人刘子琢共同组班到天津演出。民国六年（1917）以后，改唱东路评戏，曾搭成兆才班。民国十四年左右辍演，专以授徒为业。1937年"七七事变"后，举家离津返回宝坻。民国三十四年后又返回天津。1950年与刘小楼（评剧演员，工小生）离津赴哈尔滨。1966年病逝于哈。

刘教过的徒弟和曾得到刘的教益的有：女演员李金顺、李银顺、李宝顺、白玉霜、筱桂花、金灵芝、花金顺、花艳玲、花艳茹、鲜灵霞等；男演员李忠、宋树芳、孔广山、刘万生、倪勇富等。

杨翠喜　约生于1886年，卒年不详。河北梆子女演员，工旦。天津人，原姓名不详。十二岁被卖于芦台；光绪二十六年（1900）又被转卖天津杨某，随姓杨，起名翠喜。当时天津女伶盛行，翠喜又被陈某赎出，送到天仙戏园学演河北梆子。翠喜虽习艺较晚，但聪颖机敏，不足一年即学会《拾玉镯》、《喜荣归》、《珍珠衫》、《错中错》等剧，首演于侯家后协盛园。其后又学会《采花赶府》、《卖胭脂》、《青云下书》、《打樱桃》等，经常演出于绘芳、下天仙、大观等戏园。杨以做工见长，且年轻貌美，绅商富贾揄扬者甚众。天津名士李叔同亦常为她指教艺事。



光绪三十二年，北洋督练处提调段芝贵以巨金买杨翠喜，奉献清廷贵胄庆王奕劻的长子载振，贿求显官。事隔不久，遭到御史赵启霖弹劾。载振畏惧清廷降罪，将杨转送天津盐商王某为妾，杨自此脱离舞台生涯。彼时有善书画之张瘦虎，得悉段芝贵献美贿官内幕，绘制小中堂讽刺画一帧，题名为《升官图》。民国初年，有人依据杨翠喜实事，编演剧名为《杨翠喜》的时装新戏，因此杨翠喜成为一时的新闻人物。

小三宝（？—1912）　河北梆子女演员。天津民间戏曲艺人许邦彦之养女，后嫁邦彦从弟为侧室。原来姓名及籍贯均不详。小三宝幼随许氏夫妇学演河北梆子，边学边演，与同门师妹小金凤互为配戏，青衣、花旦、小生各行兼应。十六岁入天津天合茶园演出。其后以《三娘教子》、《忠义侠》、《烧骨计》、《桑园会》、《走雪山》等享名。同

时，能串演京剧，演小生如《凤仪亭》之吕布，演须生如《四郎探母》之杨四郎，均受欢迎。光绪末年在奉天（今沈阳）演戏期间，与师妹小金凤一道拜师李振馨，在唱工与演技方面颇获教益。小三宝身材苗条，歌喉雄浑，声腔婉转、苍凉，做戏逼真，为女伶初兴时期的河北梆子佼佼者。

小三宝与小金凤二人享誉于天津、北京和辽、吉等地，收入丰裕，被许家视为两株摇钱树。宣统三年（1911）在天津宝来坤班，小三宝经常兼演双出，前扮青衣，后赶小生，日久天长积劳成疾。民国元年（1912）的一天，扮戏时因体力不支晕倒后台，观众未详其因，不准改戏换人，只得坚持登台。演毕即卧床不起，大口吐血，自此辍演。三个月后，体力稍有恢复，由于许氏逼迫，再赴关东演出。不久，病殁于奉天，时年只有二十几岁。

孙桂秋　　生卒年不详。河北梆子女演员。字菊贞。天津人。孙幼年在天津侯家后妓院里学演梆子。出师后工青衣，亦能花旦。艺术方面多摹仿崔灵芝，是在天津有较大影响的第一代河北梆子女伶。她的表演自然贴切，很少矫揉造作，唱腔旋律委婉动听，并时有出新。尤以《玉堂春》、《算粮》等剧之悲哀凄凉腔调令听者动容。当年百代唱片公司为孙灌制的唱片，保存至今的还有《起解》、《桑园会》等剧中唱段。从这些旧唱片可以了解到，孙的唱腔富有情感，声音虽略有沙哑，却有浓郁的韵味，旋律朴素大方，节奏准确。光绪三十三年（1907），随养父孙永宾离津去吉林、安东、烟台、奉天（今沈阳）等地演出，所到之处均大受欢迎。后在牛庄因不肯委身于当地绅士，遭到流言蜚语中伤，返回天津。民国七年（1918）五月，孙在南善堂与彭瑞林合演了一次义务戏（《桑园会》）。同年秋季，又应小香水邀请，合作排演了根据名著改编的时装新戏《新茶花》（孙饰茶花女），轰动一时，此后即不知去向。

金翠娥（附金玉娥、金凤娥）　　金翠娥、金玉娥、金凤娥，人称“金门三娥”（生卒年均不详），系清末民初享誉天津的三位河北梆子女演员。她们都出身宝来坤班，并兼能京剧。早年，“三娥”曾组长胜和班，在天津各戏园献艺。三人均以花旦胜场，做工讲究。金玉娥兼演小生，她与小十三旦（贾璧云）合作，在《梵王宫·射雕》剧中扮演花云，风流蕴藉，在京、津梨园界颇负盛名。“三娥”常演剧目有梆子《双钉记》、《玉虎坠》、《遗翠花》、《富贵图》、《游西湖》以及京剧《红鬃烈马》等。清宣统三年（1911），“三娥”在天津同乐茶园



演出《万花船》、《富贵图》、《卖油郎独占花魁》等戏，以“泰西饰景、活动转台”相号召，演《青州府》戏中串戏，包括表演古彩戏法，演唱大鼓双簧等。关于“三娥”的身世和师承，无可稽考。据《津沽名优列传》记载，当年天津民众中流传有“少吃饼和馍，存钱看三娥”的俗谚。“三娥”原有师姐金月娥，据称天津人，亦工梆子花旦，清光绪三十三年（1907）病逝。

姜桂喜　生卒年不详。天津人，河北梆子女演员。应工青衣。清光绪末年在天津、奉天（今沈阳）等地名噪一时。宣统三年（1911）隶三庆班。民国元年（1912）与小香水、小荣福、王克琴、金玉兰、金月梅、小兰英等人在天津东天仙戏园联合举办助赈义演。民国二年隶庆吉利班，常与路修廷等人合作。在天津同乐茶园、大观茶园等处演出《三疑计》、《桑园会》、《走雪山》、《血手印》等戏，以唱腔激昂慷慨，声音洪亮著称。后在北京、上海、南京等地演出，也获得佳评。百代唱片公司灌制其演唱的《雪梅吊孝》等唱片。

其夫孙同明、妹姜桂兰、姜桂红，均为河北梆子演员。

玻璃翠　生卒年不详。籍贯不详。河北梆子女演员，工青衣、花旦。玻璃翠艺宗崔德荣（灵芝草），但声腔则较崔脱离山陕派较远。光绪三十年（1904），曾搭鸣凤班，于下天仙茶园与达子红、灵芝草、刘廷顺等人合作，演出《妓女联姻》、《奸淫录》、《二度梅》等剧。民国初年加入宝来坤班，多在南市升平茶园等处演出。据《残梦楼坤伶杂咏》记述，玻璃翠“娥眉螓首，轻盈飘逸”演《遗翠花》等剧，唱做兼优，表现少女娇羞姿态十分动人。

与玻璃翠同时，另有男伶玻璃翠者，见诸文字记载，多以“大玻璃翠”称之。

杭子和（1887—1967）　京剧鼓师。原名学均，满族。北京人。杭子和自幼酷爱京剧司鼓，自学成才。八九岁便能干武场下手活。十二岁入私塾读书，此时已能司鼓打戏。十五岁入华夏正声票房，由于司鼓板眼准，尺寸稳，在伶票两界颇有声名。十六岁作正式鼓师，专傍武生沈华轩，同入鸿庆班外，还先后参加玉成、小吉祥和富连成等班社应官中鼓。三十岁左右，为余叔岩司鼓（时而亦为其他人司鼓）。余叔岩息影舞台后，杭应邀加入北京宝华京剧团，为杨宝森司鼓。1956年宝华京剧团参与组成天津市京剧团，杭随之参加，仍为杨宝森司鼓。杨逝世后，杭于1960年起任天津市戏曲学校教师。



杭子和全面继承其师沈宝钧的司鼓技艺，同时受京剧鼓师李五（李奎林）、刘顺（刘长顺）、杨振亭（杨双喜）、何润清、扎大力、王景福、陈九（大锣）以及其师兄唐宗成、鲍桂山、郭德顺和琴师梅雨田、孙佐臣、陈彦衡诸家的教益。他经验丰富，戏路宽，腕力冲，技术精，司鼓规矩平稳，不崇尚华丽火爆，文武兼长，尤善打老生戏。为不同行当和不同

风格流派的演员司鼓，调动场面，配合舞台情绪，掌握演唱尺寸，均严谨不苟。在其六十年的司鼓生涯中，先后曾为汪桂芬、刘鸿声、德珺如、金秀山、杨宝忠、谭富英等人司鼓。杭悉心钻研谭（鑫培）派艺术，体会至深，后期为余叔岩、杨宝森司鼓，尤能发挥其所长。

在天津市戏曲学校任教期间，杭口述了很多艺术资料，包括其艰苦习艺经历和司鼓的经验、体会，以及一些戏曲史料和掌故。1967年病逝于北京。

恩晓峰（1887—1949）　京剧女演员，满族，北京正黄旗人。幼受家族熏陶，酷爱京剧老生艺术，经常随众去票房南月牙儿清音社听唱，归后即高歌摹仿。又聘京剧老艺人吉庆云假北京西河沿正乙祠票社学艺。光绪二十七年（1901）十五岁时，即常以“小客串”名义在各戏园演出。当时谭鑫培正红极一时，恩每遇谭演出，辄由其父陪同前往观看，并用死记硬背的办法学艺，逐渐掌握谭派名戏如《打侄上坟》、《双狮图》、《托兆碰碑》、《秦琼卖马》、《桑园寄子》、《汾河湾》、《坐楼杀惜》、《洪羊洞》、《武昭关》等。后因家道中落，为生计所迫，遂不顾族人讥笑，毅然下海，投身梨园。但在当时，恩技艺并不为人所重。光绪二十九年，恩到天津入鸣凤班，以谭派女老生面目出现，演出多系谭派名剧，一时大红，津人都以“女叫天”称之。民初以后，恩声带发生变化，不再适宜宗谭；时值天津汪（笑侬）派正在流行，遂改习汪派，并得汪的亲自指点，颇得汪派神髓。当时在津经常上演的剧目为《马前泼水》、《马嵬驿》、《受禅台》、《法场换子》、《青梅宴》、《洗耳记》、《张松献地图》、《党人碑》、《刀劈三关》等，演出的茶园有绘芳、下天仙、庆丰茶园等。恩一生以在天津各园演出最多，上海次之。在津经常合作者有曹桂芬、谢玉凤等。



恩一家均为梨园中人：丈夫姜春桂，京剧小生；长女恩维铭工老生；次女恩佩贤工青衣、花旦。1949年逝于北京寓所。

吕全来（1887—约1941）　京剧武戏管事。河北省饶阳县人。先后在永盛和、福盛和科班学艺，习武生。吕演出能力不强，但因熟知武戏，改任后台武管事，成为天津有名的“武行头”。他对武戏演员要求严格。年轻演员遇到不会的“活儿”，他均能负责教会。三十年代在中原公司游艺场任京剧“武行头”，对所演武戏都极为熟悉，在中青年武戏演员中享有威信。俞派武生俞振庭的侄儿俞永长应工二武花脸，在搭班中原游艺场时，让他演出《英雄义》中的“九黄七珠莲花院一十二家盗寇”，不能胜任，后拜吕全来为义父，改姓为吕，以便向吕问艺。吕全来的记忆力惊人，中原游艺场所排连台本

戏，如《月中攀桂》、《金台传》、《月老系红丝》、《土行孙三戏邓蝉玉》等，武打花哨，挡子新颖，调度复杂，演过之后其他人很难全部熟记，吕全来却能全部背诵下来。民国二十七年（1938）中原游艺场班解体不久，吕因病而卒。

马凤彩（1888—1939）　昆弋腔演员。河北省高阳县河西村人。幼搭长庆班，工武旦、青衣、花旦、小生等。民国七年（1918）随荣庆社到津演出，武戏如《天罡阵》、《棋盘会》等以勾脸受到天津观众的欢迎。自此之后，经常随荣庆社、庆生社在津露演。民国十七年，马随韩世昌东渡日本公演。民国二十六年，荣庆社在津除演出外，并在劝业场楼上屋顶卧月楼，组织荣庆社小科班，马凤彩兼任教师。其拿手戏有《打孟良》、《扈家庄》、《断桥》、《火焰山》、《六国封相》、《三战吕布》等。



民国二十八年天津水灾，昆曲大班及小班均告解散，马忍痛还乡务农。同年逝于故乡。子马祥麟亦为昆曲演员。

刘子琢（1888—1968）　早期评剧演员。工旦。名玉。原籍蓟县（今属天津市）上仓北王庄子。艺名柳叶红。幼时曾学唱对口莲花落。十三岁入本县六太和班学演梆子。十九岁出科。出科后在大连一带演戏。后还乡，改唱由莲花落吸收梆子、民歌等音乐、唱腔成分而形成的蹦蹦戏（今所谓之西路评戏）。民国五年（1916），与刘宝山等人到天津演出，所演剧目有《小王打鸟》、《孙继皋卖水》等。这时，成兆才等的平腔梆子（由东路莲花落改进而成）正在津风行，刘子琢等未能与之抗衡，刘宝山和该班部分艺人改唱东路。刘子琢在散班后，在张家口、北京一带演出近十年。民国十八年秋重返天津，改唱评剧，在同乐戏院演出。民国二十四年离津赴南京，组建凤山戏社。后又到郑州、西安等地参加并组织京剧团演出。民国三十六年转入中国人民解放军第一野战军政治部文工团。1952年转业还乡，在蓟县组织新生剧社；1956年改为蓟县评剧团担任团长。退休后，病故于原籍。



李华亭（1888—1966）　湖北武昌人。少时曾在洋行学徒，后在天津北洋、春和等戏园画布景，并参加经励科。民国二十五年（1936），天津中国大戏院落成，应聘到该院经励科任职，负责邀角和派戏工作。他邀角有“邀谁谁必到”的本事，成为当时天津梨园界的邀角能手。他派戏，戏码排列合理、巧妙，演员服气，观众满意。三十年代末至四十年代初，在天津声



望很高。后因受人非议，一度辞职，戏院业务受到影响，不久即应邀再度出山。在此期间，李还曾分别为马连良、杨宝森组建扶风社和瑞义社。杨宝森为答谢李的协助，从自己和李华亭的名字中分取“宝”“华”二字，以为社名。李爱惜票界人才和伶界中有发展前途的年轻人。李慕良成为马连良的琴师，系经李的推荐；李世芳、袁世海等人在艺术上的成就，也颇得益于李的提携。五十年代初，李脱离中国大戏院，去北京定居。1966年病逝于北京。其子李鸣盛，工京剧老生；女多芬，工京剧老旦；女鸣燕，工旦脚；婿王鹤文为京剧琴师。

张德俊(1888—1980)　　京剧演员。号字杰，天津市宝坻县辛集人。自幼随父张玉林（梆子演员，艺名小金翠）学艺。后师事李春来，习文武老生、武生。艺成后专工武生，尤以短打著称。光绪三十四年（1908）到天津，长期与李吉瑞、尚和玉、李永利、李桂春等合作演出于下天仙、东天仙等戏园，扮相英俊，身手矫健。拿手剧目有《快活林》、《十字坡》、《鄚州庙》、《竹林计》等。三十年代以后，除演戏外，并长年在京剧票房如竹记、永兴、剑影铎声等处教戏。中华人民共和国成立后，入北京市戏曲学校任教。1980年逝于北京。子张云溪，为京剧武生演员。

张魁德(1888—1957)　　旗把箱管理人员。河北省雄县昝岗村人。于清末到津，长期做旗把箱管理工作。三、四十年代，曾先后任“张四箱”和“李恩甫箱”的箱头。民国二十六年(1937)“七七”事变后，备置一份戏箱，经营出租并兼旗把箱管理。张工作细致认真，一丝不苟，临场应用物件，从无遗漏和差错；而且爱惜道具，管理严格。张还擅长制作、修理刀枪把子及各种砌末，如石锁、墩子、坛子、十八罗汉的头型、《大闹花灯》的“乞巧图”、《举鼎观画》的石狮子等。特别是临场赶制砌末和抢修道具，头脑冷静，手头快。他做“彩”也很有技巧，熬成的“彩”不稀不稠，色彩逼真。授徒有班荣昆等人。张生活俭朴，常去豆腐房吃饭，故得“老豆腐”之绰号。1957年卒于天津。

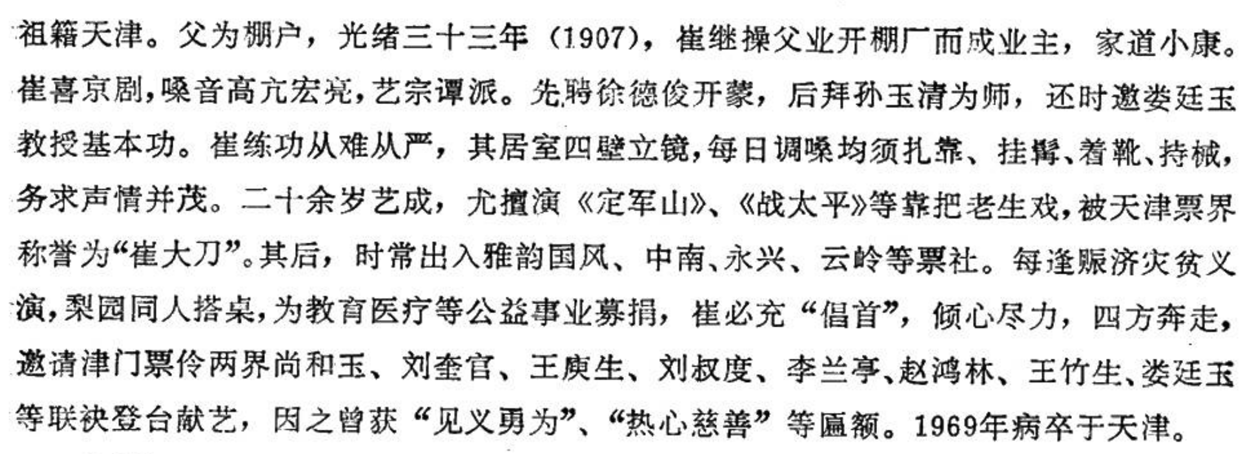
娄廷玉(1888—1973)　　京剧演员。原籍河北省任丘县。十五岁入福盛和科班学艺，习武生，练功刻苦，学戏扎实。民国九年（1920）又师事尚和玉，为尚最早的得意弟子。十六岁开始搭班赴各地演出，能演靠把戏、短打戏、勾脸戏及武净戏，曾有“小尚和玉”之称。娄演戏勇猛威武，被称为“一员虎将”。在《收关胜》一剧中，以五张桌“肘棒子下高”（肘棒子：抢背范儿，以整背着地）而享誉一时。拿手剧目还有《牛毛造反》、《李家店》、《惜惺惺》、《英雄义》、《大名府》、《黄风岭》、《四平山》、《八蜡庙》、《艳阳楼》、《铁笼山》等。民国十八年与民国二十五年，受高渤海之聘，相继任天津稽古社经理和稽古社子弟班社长。他



厚待同行，以“两袖清风的经理”而受人敬重。稽古社子弟班解散后，娄又恢复搭班演戏，一度做过小生意。五十年代中期，娄曾为天津市文化局艺术处剧目组口述一些濒临失传的“冷戏”。1957年，受聘到天津市戏曲学校任教。

娄为人正直，急公好义，艺高不骄，好学不辍，深为人们所尊敬。“文化大革命”期间，娄遭迫害，1969年被遣送返乡。1973年殁于故里（图为《艳阳楼》剧装照。中为娄廷玉。右一为尚和玉）。

盖叫天（1888—1971）　京剧演员。原名张英杰，号燕南。曾用艺名小菊仙、小白旋风。幼名斗子。河北省高阳县西演村人。盖叫天八岁入天津西马路隆庆和科班学艺，武旦开蒙，梆、簧兼学。不久改学武生，师事齐瑞亭。入科不久，即以《昊天关》显示才艺。十一岁时随大哥张英甫（艺名赛阵风）在津郊蜂窝庙赶庙会，演出《花蝴蝶》，以身手迅捷，获得“小白旋风”绰号，一度以之为艺名。出科后曾为天津鸣凤班基本演员。十三岁去南方演出，后即在南方落户。



“文化大革命”期间备受迫害和凌辱，于1971年在杭州逝世。

崔捷三（1888—1969）　字仲元。京剧票友，工老生。祖籍天津。父为棚户，光绪三十三年（1907），崔继操父业开棚厂而成业主，家道小康。崔喜京剧，嗓音高亢宏亮，艺宗谭派。先聘徐德俊开蒙，后拜孙玉清为师，还时邀娄廷玉教授基本功。崔练功从难从严，其居室四壁立镜，每日调嗓均须扎靠、挂髯、着靴、持械，务求声情并茂。二十余岁艺成，尤擅演《定军山》、《战太平》等靠把老生戏，被天津票界称誉为“崔大刀”。其后，时常出入雅韵国风、中南、永兴、云岭等票社。每逢赈济灾贫义演，梨园同人搭桌，为教育医疗等公益事业募捐，崔必充“倡首”，倾心尽力，四方奔走，邀请津门票伶两界尚和玉、刘奎官、王庚生、刘叔度、李兰亭、赵鸿林、王竹生、娄廷玉等联袂登台献艺，因之曾获“见义勇为”、“热心慈善”等匾额。1969年病卒于天津。

七岁红（1889—1945）　本名李文卿。河北省武强县高庄伙村人。七岁入该县同泰和科班学艺，师事小紫袄（本名不详）。工京剧武生，兼武老生。宣统三年（1911）出科后，随师小紫袄到天津搭班。初为武生何月山配演二路武生，数年后何月山赴南方，七岁红继任主演，受到津人欢迎。民国五年（1916），在天津大舞台演大轴武生，成为天津风格武生的代表人物之一。

七岁红的技艺短打优于长靠。拿手剧目有《真假康小八》、《宏碧缘》、《怪侠欧阳德》、《金钱豹》等。由于其艺术风格以摔打、猛翻、快速见长，津人都以“流星武生”呼之。李兰亭、刘汉臣、王德山、李兰芳等均乐与之合作。三十五岁时摔伤腰部，改演

老生，声誉大减，抑郁中挟技走东北各地演出。民国三十四年病逝于冀东林西。

王庾生(1889—1971)　京剧票友，戏曲编导、戏曲史家。名元恺，号冷虹，曾用别号“冷红簃主”。天津人，回族。毕业于河北省立高等师范学校，曾在文昌宫学校任教。二十年代后期任开滦矿务局职员兼开滦国剧社副社长。四十年代曾任天津第四民众教育馆主任。建国后任天津河北梆子剧团编导。

王自幼酷嗜京剧，边读书，边学戏。开蒙老师文戏为吴联奎，武戏为冯黑灯。曾在隆庆和科班与张英杰（盖叫天）一起借台练功，并得杨小楼传授身段及把子功的诀窍与要点。王年轻时，极喜谭鑫培的表演艺术，每值谭演出，必去观摩。又与王君直、魏铁珊、窦砚峰、李采繁等经常聚首，在长期熏陶下，艺乃臻于成熟。及长得识谭鑫培，谭曾亲授《南阳关》、《断臂说书》两戏。另《琼林宴》、《碰碑》、《御碑亭》、《卖马》、《八蜡庙》、《一捧雪》等戏，均经谭指点改正。后与余叔岩、言菊朋交往密切，共同交换学谭心得。还曾向梅雨田学习谭的《打严嵩》、《打登州》、《御碑亭》、《天雷报》等戏的唱法；向钱金福学《珠帘寨》的对刀，《宁武关》的开打；向王长林学《问樵》的身段。王对艺术博采众长，还曾向周子衡学程长庚唱法；研究贾洪林的做派；吸收汪桂芬、孙菊仙唱腔佳处。经过多年苦研，终于成为文武昆乱不挡，兼通生、旦、净、丑各行当的京剧名票。



王一生曾与田桂凤、十三旦（侯俊山）、杨小楼、尚和玉、尚小云、筱翠花、侯喜瑞、马连昆、程继先等许多名伶演过戏，剧目有《群英会》、《连环套》、《打侄上坟》、《打严嵩》、《八大锤》、《御碑亭》、《游龙戏凤》等。他艺博且精，惜嗓欠佳，故多演做念戏。以《一捧雪》、《五更天》、《战蒲灵》、《打鱼杀家》、《天雷报》、《珠帘寨》、《战太平》、《定军山·阳平关》、《南阳关》、《卖马》、《断臂说书》、《打棍出箱》、《盗宗卷》，旦脚戏《虹霓关》、《辛安驿》、《得意缘》，昆曲《别母乱箭》、《夜奔》、《卸甲封王》，丑脚戏《活捉》之张文远等最拿手。三十年代初，曾被天津报界誉为“票友大王”。

王生平收徒很多，从其问艺者更不计其数。为了培育人才，于民国二十七年(1938)成立业余国剧研究社，亲自任教。其弟子老生有曹艺斌、杨菊芬、徐东明、吴铁庵、李白水、李英斌；旦脚有章遏云、马艳云、杨菊秋、崔熹云、丁至云、李相心。其他如奚啸伯、杨宝森、李宗义、吴素秋、童芷苓等均尊之为师，相从问艺。

中华人民共和国成立后致力于戏曲教学、著述及对河北梆子剧种的革新工作。1952年以改编的《秦香莲》参加全国第一届戏曲观摩演出大会获导演奖，1955年创作《画皮》一剧风行全国。后在天津广播电台连续播讲京剧老生流派特色，在电视台讲述四功五法。1981年由中国戏剧出版社出版的《京剧生行艺术家浅论》以及五十年代曾由天津晚报

连续登载的《天津京剧史话》，均系根据王庚生口述的珍贵资料整理而成。"文化大革命"期间被批斗，精神受刺激过度，于1971年11月21日逝世。有《天雷报》、《阳平关》两张唱片存世。

杜云红(1889—1909)　河北梆子女演员。原籍锦州。乳名犟，姓氏不详。幼年被人拐带到天津，卖予陶姓者，与师姐杜云卿同业一师，学演梆子。杜云红出师后专工青衣。光绪三十年（1904）在天仙茶园的鸣凤班，与达子红合演；光绪三十一年在大观茶园与小兰英合演；后与元元红（魏联升）合演，以唱腔凄婉动情享名。她常演的剧目有《芦花计》、《南天门》、《汾河湾》、《桑园会》等，在天津、北京、奉天（今沈阳）剧坛影响广泛。天津的戏曲爱好者为其出版有《云红集》。据民国元年（1912）出版的《沈阳菊史》一书称："己酉七月，云红竟死天津，年二十岁。"己酉，为清宣统元年(1909)。该书还刊有作者蹇公题为"庚戌七月十三日雨后对院中花有感，时云红菊部委化经年矣"的七言律诗一首。但在民国初年以后，天津、北京等地报刊所载戏曲消息中，仍时见有名"杜云红"者。百代公司灌有杜云红演唱的《双官诰》、《汾河湾》、《算粮拜寿》、《三世修》、《宝全灯》等唱段的唱片。

宋英俊(1889—1969)　戏曲靴鞋手艺人。原籍山东省乐陵县。幼年学制鞋，艺成后自营家庭便鞋作坊于烟台。宋平素极嗜皮簧，工余时常出入大小戏园，并与梨园界交往。昔年，烟台等地戏曲演员所用靴鞋，须远至天津、北京、苏州购置，为此梨园界挚友马玉良等力劝宋英俊改做戏曲靴鞋。三十年代初，宋创办"天盛合"，专门绱制薄底靴、打鞋、蝠字履、厚底靴等舞台靴鞋。宋技无师承，多由便鞋缝绱工艺中化出，故始时做工简单粗糙，其后不断向演员请教，并反复拆解各地精品，领悟奥秘，逐渐得其诀窍，终以"选料精良，缝绱细腻，坚固耐用"而称誉烟台。

1949年，宋携子云成到津，在谦德庄忠厚里十九号开办"天盛合"；从1952年开始，专门研制厚底靴。宋制作的厚底靴穿着舒适稳当，各地武生演员争相订制，"靴子宋"也由此扬名。其徒彭俊义制作的厚底靴，参加1981年的"中华人民共和国轻工业部第一届戏衣戏具百花奖"比赛，荣获第三名。宋性情刚直，为人正派。1969年"文化大革命"中，因不堪迫害，极怒暴亡，终年八十岁。

李德美(1889—1960)　盔箱管理人员。北京市人。李德美二十年代来津，长期在稽古社任箱头，兼作盔箱管理人员。他技艺精，手头快，勒盔以牢固、好看、演员舒服而著称。李的技艺自成一格，一生恪守"要听我的"原则，即勒盔使多大劲，勒到什么程度，均取决于他的经验和判断，从不为演员所左右，否则，宁肯不勒。凡经他勒的盔，台上从来不掭，令人放心。李"打扎巾"堪称一绝，直扎巾、扇面扎巾、犄角扎巾各具特色。尚和玉在津演戏，常请李德美一展其技。李德美授徒有何宝泉、贺文海等人。1960年卒于天津。

郭小福(1889—1949)　京剧演员。又名永福，天津人。幼年入永清县永胜和科班学艺，习武丑。出科后又拜张占福（张黑）继续深造，为天津风格武丑中的代表人物之一。曾久演于天津河北关下普乐茶园。丑行“大八出”、“小八出”皆所擅长。代表剧目有《时迁偷鸡》、《下河南》、《丑荣归》、《大卖艺》、《敲骨求金》等。郭对武术及气功颇有造诣，故其《盗银壶》、《盗钩》、《盗甲》等武丑戏颇能继张黑衣钵。二十世纪初，郭曾任天津正乐育化会理事，为同业义举奔走，不遗余力。正乐育化会购置大直沽义地，郭出力不少。民国九年（1920），郭随盖叫天等南下演出后，即久演于上海天蟾舞台，并与武生何月山合作多年，后为该台剧务。1949年病逝于沪。郭子玉昆，工武生。媳杨菊苹、女郭玉蓉均为京剧演员。弟子有王德山、徐敏初等。

王竹生　生卒年不详。京剧票友。原籍不详。王自幼嗜戏，曾拜孙菊仙为师，追随多年，得孙真传。孙菊仙逝世后，在舞台上能继其艺者唯竹生一人。王嗓音宽厚，高低吞吐、咬字行腔均得孙法。能戏很多，如《雍凉关》、《忠烈图》、《金马门》、《文昭关》、《浣纱记》、《鱼肠剑》、《逍遥津》、《李陵碑》、《七星灯》等。三十年代至四十年代中期，王在津曾不时露演。如民国二十一年（1932）三月在春和戏院演《骂杨广》，民国二十五年一月在北洋戏院演《忠烈图》，民国三十三年四月在中国戏院演《逍遥津》，均为孙派名剧。王在津曾红极一时，四十年代后期不知去向。

王颂臣　生卒年不详，京剧票友。江西人。清光绪庚子年前后在天津经营盐业。酷好京剧，工老生，私淑汪桂芬，极有似处。后研习谭鑫培的演唱艺术，造诣颇深，能戏五十余出。曾加入天津早年的票房雅韵国风社，与王君直、王庾生并誉为“天津票界之王”。王颂臣嗓音极佳，对音韵研究颇深，扮相、做戏均好。拿手戏有《洪羊洞》、《探母回令》、《空城计》、《李陵碑》、《汾河湾》、《捉放曹》、《乌龙院》、《奇冤报》、《宝莲灯》、《辕门斩子》、《天雷报》、《游龙戏凤》、《鱼肠剑》、《浣纱记》等。



三十年代初，王曾受聘为北平国剧学会组织的国剧传习所生组名誉导师。早在民国七年(1918)一月，王即曾在北京沈宅一次堂会中，演出《辕门斩子》，同台有张小山之《御果园》，钱金福、红眼王四(王福寿)之《取洛阳》，红豆馆主之《定军山》，包丹庭之《石秀探庄》，红豆馆主、陈德霖、李寿峰之《奇双会》。

小荣福(约1890—卒年不详)　河北梆子女演员，工青衣兼演花旦。北京人（《沈阳菊史》称其为奉天人）。满族。姓氏不详。小荣福光绪三十一年（1905）与想九宵（田际云）、杨娃子(杨宝珍)、活吕布(王永广)、冯黑灯等人同台演出于天津绘芳园。光绪三



十三年隶协盛园；光绪三十四年与元元红（魏联升）等人同隶下天仙戏园；宣统元年(1909)与驴肉红、狗肉红、金香翠等人同隶凤名班，演出于元升茶园。民国元年(1912)春，与小香水、王克琴、金月梅等人在东天仙戏园联合举办赈灾义演后应北京俞振庭之邀，同多位女演员联袂进京献艺，大受欢迎，与小香水、金钢钻、张小仙并称“青衣四杰”。又与刘喜奎等女演员结伴，频频往来于京、津两地，参加各种形式的演出活动。

小荣福在艺术实践中，接受魏联升、小香水等卫派梆子代表人物的影响，实行大胆的改革与创新，趋向唱与做浑然一体的演法，逐渐成为河北梆子卫派的骨干演员。她演青衣戏，唱腔委婉华丽，时有新腔出现，演唱起来舒展流畅，板眼磁实。据《优伶小传》记述，她的唱，“一句故离为数折，枝枝节节而为之，然能于节拍板眼不差，有如大珠小珠落玉盘，又如北斗七宿，迹离神合，故非深于功力不能为”。《沈阳菊史》也称她的唱，“不依傍他人门户，独开生面，酣壮淋漓。能使人听之忘倦”。当年，老晋隆唱片公司为她的演唱灌制了许多唱片，至今仍保存有她与十三旦（侯俊山）合演的《烟火棍》、《开山府》等。小荣福间或串演《游西湖》、《紫霞宫》等花旦戏，能表演多种跌扑、筋头，以及耸肩、摆腰、耍骨头、走浪头等“花梆子”技巧，在台上穿插变化，为观众所欣赏。民国初年，小荣福被北洋军阀陆锦纳为侧室，此后，脱离舞台生涯。

王顺义(1890—1965)　原名王燮臣，鼓师。天津市武清县黄花店人。十二岁时在乡间坐科梆子班，习武老生。十四岁在天津从李德启改学锣鼓。出师后，每天赶包，应官中活。二十岁时，改任鼓师周悦先手下应活，深得教益。王对京剧、梆子、评剧场面皆谙熟，尤以掌河北梆子鼓板为人所重。曾先后给小达子、银达子、小香水、金钢钻、小爱茹、葛文娟、梁蕊兰等人司鼓。与梆子琴师王恒、祖宪章（栓柱）、郭小亭等人合作多年。王能戏极多，搂腔打挂（掌握唱腔和伴奏的尺寸和力度）讲求轻重疾徐，与弦配合入微入妙，浑然一体。所用鼓楗稍短，无论挎板还是双楗的运用，以快见长，鼓套明晰，以两腕用力匀称而著称。



1956年，王顺义应聘到天津戏曲学校任教，后转河北梆子剧院附属学校。1965年病故于天津。王顺义先后授徒有姜三、于又泉、刘玉起、韩廷文、徐金栋等。王子王绪钧、王绪明均在天津京剧界司鼓。

任善庆(1890—？)　评剧鼓师。艺名金不换。河北滦县胡家坡人。自幼从父（任慧远）习唱莲花落，十二岁正式演出。他不仅能唱，还能制谱。光绪三十四年（1908）随成兆才、张化义、金菊花、姚继盛等人进津演出，不久被官府驱逐。在创建"平腔梆子"过程中，他对莲花落音乐进行了改革：取消了七块竹板，挪用了河北梆子底板、梆子及锣鼓经、锣鼓点，在音乐伴奏上增添了板胡、笛子、笙等乐器。其后以"平腔梆子"戏再度入津演出，轰动天津。任虚心好学，与河北梆子鼓师宋冠英、京剧鼓师张永德交往甚厚，并曾受到他们的教益。

张小仙(约1890—？)　河北梆子女演员。天津人。初习小旦，后工青衣，得过十三旦（侯俊山）亲授。清光绪末年，张小仙在天津演出《小放牛》(又名《杏花村》)，饰春姑，活泼艳美，唱舞俱佳，报人著文揄扬："《杏花村》唯小仙演来最为得体，宛若仙子下凡"，因此当时人以"杏花仙子"称之。后又因其演出《小上坟》，表演动作飘巧轻盈，再得"飞飞飞"之代称。稍后，"飞飞飞"也成为《小上坟》的别称。民国元年（1912)，天津女伶纷纷进京，张小仙以青衣行当应工，演于北京文明园，大获时誉。不久，与小香水、金钢钻、小荣福并称"青衣四杰"。民国四年加入杨韵谱领导的坤班志德社（后更名为奎德社)，与鲜灵芝同时担任头牌主演。张戏路很宽，既唱古装戏，也演时装新戏，而且男女脚色均演。如在《一元钱》里她饰女，鲜灵芝饰男；在《自由宝剑》里鲜灵芝饰女，张则饰男。不论古装、时装，也不论演生演旦，张小仙名牌挂出，"观者蜂拥而至"，深受观众欢迎，张虽缠足，但武功非凡，左右腿能表演"朝天蹬"等技巧，极为时人称绝。后脱离奎德社，返回天津，主演于第一台、大舞台等戏园，所演剧目以时装新戏为主，如《庚娘传》、《家庭祸水》、《一元钱》等。民国十四年，与小兰芬合作在第一台等园演出。翌年，赴哈尔滨演出半年余，回津即不再登台。据说，张为追求婚姻自主而离家出走，嫁福建籍商界杨某。



张有侄女少仙与翠仙，都是河北梆子演员。少仙（生于1907年）为张小仙所教，初工老生，继演青衣、花旦，因唱声铿锵，亢坠自如，得"一品珠喉"之誉。二十年代中期曾在奎德社任主演，人称小仙第二。凡小仙所演的时装戏，均由其接演，当时有人在报上著文，评介她"妩媚浑厚较小仙有过之"。翠仙为少仙胞妹（1910年生于天津)，幼时与少仙一道随小仙学戏，十三岁后在天津、北京演出，也红过一阵。后在秦凤云班中演前场戏，以青衣应工，常演《青风亭》等剧目。自张少仙出嫁后，翠仙厌倦艺人生涯，也辞谢剧坛。

李云龙(1890—1963)　河北梆子演员，工青衣。艺名小蜜蜂。原籍河北省献县商家林村李庄。十一岁在献县学演河北梆子青衣，出师后到天津流动演出，先后与达子红、童子红（孙顺通）等人合演对儿戏。三十年代初期，李的演出活动主要是往返于天津至德州沿线，擅演《断桥》、《血手印》、《双吊孝》、《火焰驹》、《桑园会》、《南天门》、《三世修》等剧目。李武功扎实，在舞台上表演体态轻盈，身段优美，尤其演扎腰包的戏，跑起圆场来更见功力，好象蜜蜂穿飞于花丛，艺名小蜜蜂即由此而来。民国二十四年（1935）前后，一度息影舞台，应聘在塘沽久大碱厂组织业余梆子演出团体，培养了一批河北梆子票友。



建国之后，加入天津复兴剧社，除登台演出外，兼为中青年演员教戏，女演员金玉茹得其教益尤多。1954年天津市戏曲演出观摩大会，特聘演出《火焰驹》作为示范展览。1956年，调入天津市戏曲学校任教，向学生传授了《算粮》、《桑园会》、《血手印》、《走雪山》等剧。李云龙不仅能戏多，而且兼通武场，直到晚年尚能司鼓、打梆子。1963年8月，病故于天津。子李世荣，为河北梆子丑脚演员。

余叔岩(1890—1943)　名第祺，字叔远。湖北罗田人。京剧演员，工老生。祖父余三胜，京剧形成初期老生演员；父余紫云，京剧旦脚演员。余叔岩幼年在家学戏，九岁从姚增禄习武生，后从吴联奎习老生；他的老生戏，以学祖父余三胜为主。光绪二十九年（1903）到津入德胜奎班，住在侯家后金店胡同。其后，曾以小小余三胜艺名，长期演出于东门外中舞台，同台演出者先后有陈德霖、麒麟童、尚和玉、薛凤池、刘喜奎等。当时余的戏路尚未宗谭，以靠把老生及文武老生戏为主，如《战宛城》、《定军山·阳平关》、《一箭仇》等。余在津时期，曾因“变声”，嗓音喑哑，接受琴师陈彦衡、票友王君直等建议，一度退出舞台，到天津文昌宫与王庾生等专研谭派艺术。在严范孙、林墨青等支持下，由陈彦衡为其说戏，李佩卿帮其调嗓，魏匏公、窦砚峰等为其纠正音韵。每逢谭鑫培在京津演出，余叔岩、王庾生及言菊朋等必设法前往观摩，分工默记谭的唱腔、念白和身段，然后加以综合研究。经过数年刻苦钻研，余叔岩掌握了谭派艺术的精髓。后又正式拜谭为师，但经谭亲授者只有《太平桥》等一二出。余不畏艰难，悉心自学，精研谭派剧目《战太平》、《珠帘寨》、《桑园寄子》、《四郎探母》、《定军山》、《卖



马》、《问樵闹府·打棍出箱》、《清风亭》、《洪羊洞》、《李陵碑》、《坐楼杀惜》、《庆顶珠》等，并有所发展。余嗓音恢复后，正值京剧舞台风行“无腔不学谭”，余因而大红大紫，成为谭派艺术的主要传人。后定居北京，并在谭派艺术的基础上创立了影响深远的“余派艺术”(图为余叔岩以小小余三胜艺名在津演出时剧照)。

李福霖（1890—1936）　衣箱管理人员。山东黄县人。少年入津，投师孙永，学京剧衣箱管理。出师后，曾在天津天桂、北天仙、丹桂等戏园做衣箱管理工作。二十年代初，任“三槐堂箱”箱头，兼衣箱管理。李能戏甚多，干活严谨，手头利落，褶蟒、扎靠、扮短衣，均边式好看，紧身牢固，演员舒服，运动自如。褶蟒“面子活”突出，讲究前襟后襟对称、平整、板挺；扎靠讲究靠旗平整，靠绳左右劲头均匀，松紧适宜。同时讲求速度，不足二分钟便可扎一身靠。每逢《霸王别姬》、《挑滑车》、《八门金锁阵》、《战宛城》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》等戏，多至二十来身靠，扎起来有条不紊，而且根据舞台的进度，到了一定火候才开始按脚色上场的先后，依次扎扮。《金雁桥》张任赶场，卸靠、换箭衣、脱厚底、换薄底等一连串动作，仅在五十秒钟之内就能完成。为彩头戏里一些脚色穿扮短衣，是李福霖的拿手绝活。如二本《济公传》的“肚子鬼”和“双头人”，经其扎扮后，形象既怪又美，情趣盎然。李曾收谭聚海、张德生、贺玉明等为弟子。1936年，在津病逝。

袁寒云(1890—1931)　昆曲票友。原名克文，字豹岑、抱存。袁世凯次子。寒云善诗、文、词、书法，尤嗜戏曲。清末民初，从笛师万秉成(徐兰沅之师）及江南曲家赵子敬学昆曲，从郭春山学丑戏。先后参加京津的言乐会、同咏社等曲会。演《惨睹》饰建文帝，慷慨淋漓，悲壮苍凉；演《折柳阳关》饰潘岳，雍容华贵，举止安详；演《小宴》饰唐明皇，丰神俊逸，情意温存；演《琴挑》饰潘必正，风雅潇洒；演《惊梦》饰柳梦梅，文雅翩翩。又善演京剧《审头刺汤》，饰汤勤，奸滑而有书卷气，极符合人物身份、性格。

寒云平易近人，曾与沪上女电影明星王汉伦合演《惊梦》、《琴挑》，又与京剧小生程继先结为金兰。乐于襄助义举，民国八年（1919）为南通伶工学校募款，与欧阳予倩合演《小宴惊变》、《游园惊梦》等剧。晚年在津为社会教育家林墨青创立的广智馆筹款，与孙菊仙、胡碧兰合演《审头刺汤》；为孙菊仙开办的鹤鸣社票房所在地“贡院”筹修理费，与王庾生合演《卸甲封王》、《议剑献剑》；为天津私立慈惠学校募款，与红豆馆主（溥侗）合演《奇双会》。义演地点均在春和大戏院。民国二十年二月在津病逝。其师方地山书墓碣葬于天津西沽。

王凤池（1890—1957）　评剧演员，工文武小生，兼演老生、花脸。河北省玉田

县人。幼随父王品三学唱莲花落。宣统二年（1910）左右随父加入成兆才、张景会等人的庆春班，曾拜张有（河北梆子武生，在庆春班执教武功）为师学习武戏。艺成以后，一直在成兆才的庆春班、永盛和班、警世戏社头班演唱。与月明珠、金开芳、金钰波（杨柳青）、张德礼、任善年等人合作，在唐山永盛茶园首演《状元桥》、《黄氏女游阴》、《禅宇寺》、《伍子胥救驾》（饰伍子胥）、《悍妇传法》、《孙悟空上坟》（《大闹天宫》一折，饰孙悟空）、《横霸杀楼》（饰曹保）；在山海关兴业茶园首演《樊金定骂城》（饰薛礼）等。王扮相英俊，与小白猴（京剧武生，后改唱评剧）合作，吸收武术对打套路，将真刀真枪及三节棍、七节鞭等运用于《刘金定》、《水露出阁》等戏的武打中。民国八年（1919）在哈尔滨庆丰剧院首演《杨三姐告状》，王饰高占英，曾借鉴京剧《伐子都》中子都精神失常、惊慌落马的技艺，在"马趟"中做出几番难度较大的动作。在此期间，王曾随班进津演出。

民国十七年以后，王凤池久居天津南市新兴公寓。民国二十年，与长子王雅林（文武小生。年二十七岁卒）一起加入刘翠霞的山霞社，应工老生、花脸。民国三十一年入新翠霞班，演出《宝龙山》饰鲍虎，《探阴报》饰判官，功架、表演均佳。中华人民共和国建国后，入前进剧社与花月仙合作。1954年天津举行第一届戏曲观摩演出大会，与花荣桂合作演出《朱买臣休妻》，饰朱买臣，唱腔简洁，唱法朴实，嗓音宽厚响亮，中、低音坚实，获纪念奖。1957年，王逝于天津南市。收徒有王仁礼、李树文。

小菊处（1891—1969）　河北梆子女演员。本名安秀梅，字秋痴，乳名菊。津郊杨柳青人。秀梅九岁在津学演河北梆子，十二岁登台，因当时女伶为亲朋所不齿，故隐真名，取名小菊处。她文武兼擅，技艺全面。以演花旦行当为主，老生、武生、老旦乃至花脸、小丑诸行无所不能，并兼通京剧、昆曲。她演《辛安驿》、《铁弓缘》、《阴阳河》之花旦，《南天门》之老生，《捡柴》之老旦，《落马湖》、《黄鹤楼》之武生，均为同行所钦佩。清宣统年间嫁武生高福安，夫妻常在天津南市第一舞台合演，以河北梆子《阴阳河》最负盛名。富户官绅演堂会，多点演该剧。小菊处演文戏，嗓音宽亮，以刚取胜。武生戏宗法李吉瑞，也演得有章法。她在《翠屏山》里扮潘巧云，"杀山"一段，一招一式交待清楚，而无妩媚之态。据当年报刊记述，她登场献艺时，"靡弗车马盈门，座为之塞"。



光绪末年，小菊处曾在奉天（今沈阳）断续演几年。民国初年，随夫高福安在各地演出时，仍常赴东北地区。民国二十二年（1933）三月，天津地道外之亚东茶园开幕，特聘小菊处领衔主演二年有余。民

国二十五年，与云笑天、赵紫云、小爱茹等应邀参加金钢钻、小香水班，常演于天津北洋、新中央、新明等剧场。四十年代初，小菊处又与小香水、葛文娟等组成新班，在新中央戏院演出《窦娥冤》、《错中错》、《访汉图》等。四十年代末，河北梆子衰落，小菊处一度息影舞台。1950 年，经梁达子（云峰）动员，参加天津益民剧社，重登舞台，每次出场，观众必报以热烈掌声。1958 年，应聘在天津市河北区小红花艺术团任教。1969 年 4 月 16 日病逝于天津。

郝永雷(1891—1980)　　原名郝广利。河北梆子、京剧演员，工武丑。河北省霸县信安镇人。光绪三十一年（1905）入永清永胜和梆子科班，学演武丑。出科后到天津搭班，常陪元元红(魏联升)、刘四红等同台演出。扮演《五鼠闹东京》之蒋平，《时迁偷鸡》之时迁，《连环套》之朱光祖等脚色。他演朱光祖盗钩时，台帘猛地一挑，观众刚看到他的身影，他却飞身跃上叠起的三张桌上，然后，手持虎头双钩，“旋子”翻下。这一连串动作，轻巧利落，不出一点声响，时人誉之“身轻如燕”。民国十七年(1928)，郝永雷及同行二十余人，在某外籍人士组织、率领下，离开天津，先经蒙古后到东、西欧不少国家巡回演出。民国二十四年在伦敦与英籍弗朗塞斯女士结婚，侨居英国至终。郝为英中友好协会会员。

铁月亭(1891—1951)　　京剧琴师。人称铁工。北京市人。满族。十五岁拜师鲍吉祥（另说为程春禄）学京剧文场。二十岁师满后进天津，经常在群英、新中央等戏院演出，专工旦脚胡琴。曾先后为金又琴、方艳铭、俞步兰、童芷苓等伴奏。他拉胡琴手音美，腕力冲，以铺得严、垫得准、带（保）得稳为特长，演员尤其是初登台者喜与其合作。二十年代，曾和琴师金子年、银耀宸、佟剑秋、席子刚一起被称为“金”、“银”、“铜”(佟)、“铁”、“锡”(席）五位著名的琴师。铁月亭能戏多（京剧、昆曲)，擅教戏，门徒甚多，为“天津场面三门”——范（宝珍）门，铁（月亭）门，石（玉庭）门——之“铁门”。

铁月亭秉性平和，为人热情好交，曾与同行单桂良、王振山、周子彬、郭连山、侯来义、周颜芳、王锡武等结为兄弟。1951 年，铁月亭在津病故，曾留下两箱曲牌手抄本。弟铁中和铁柄楠，亦业京剧文场。

王克琴(1891—1925)　　亦名克勤，字者香。河北梆子女演员，兼工皮黄。原籍天津。幼时父母双亡，为姨母收养。十岁学演河北梆子，十三岁初演于营口，颇获好评。光绪三十二年（1906）返津，先后在天声园、上天仙戏园、兴华茶园、下天仙戏园、东天仙戏园，与晚香玉、程永龙等合作演出。宣统三年（1911）曾与小香水、牡丹花、花中秀等同隶鸣凤班。同年赴上海，在法租界凤舞台演出。此后不久，又去北京，红极一时。

王克琴扮相俊美，表演泼辣、真切，念白用京音，清晰甜脆，但不擅唱工，以花



旦、玩笑旦享名。常演剧目有《双钉记》、《梵王宫》、《小上坟》、《浣花溪》、《玉玲珑》、《打灶王》、《一匹布》、《打樱桃》、《算粮·登殿》、《查头关》、《翠屏山》、《卖雄鸡》、《春秋配》、《卖胭脂》、《珍珠衫》、《花田错》、《鸿鸾禧》等。

王克琴为人热情豪爽，常参加各种赈灾义演。民国元年（1912）与小香水、小荣福、金玉兰、金月梅等人在东天仙戏园联合举办助赈义演，王克琴是主要组织者。她与同行相处融洽，名噪一时的女伶刘喜奎在津初次露演，就曾得到王克琴的提携。二人于东天仙戏园合演《双小上坟》，为刘在津立足打开了局面。

约在民国二年前后，王克琴被北洋军阀张勋强纳为妾。民国六年，张勋复辟兵败，遁入荷兰使馆，王克琴遭遗弃，到上海隐居。后重登舞台。民国十四年病故。王克琴在高亭唱片公司灌制有《拾玉镯》、《富春楼》等唱片存世。

九丝红（1892—1938）　河北梆子女演员，工青衣。亦作九思红。本名刘凤玮，字少卿。天津南郊人。少时喜唱天津时调，清光绪年间天津女伶兴起后，拜大金凤为师，遂“下海”学演梆子，起名九丝红。她的演出活动主要在天津和北京。光绪三十一年（1905），与杨翠喜、七仙旦、任灵芝等人共一班，合演于天津袜子胡同之天仙茶园。1909年隶双庆和班。宣统二年（1910）隶全盛和班。在天津获“貌艳、喉亮”的评价。民国三年（1914），报刊载文评她“美貌胜过张小仙，嗓音亮似金钢钻”。她常演《算粮》、《春秋配》、《大登殿》等剧目，有时还在《拾玉镯》中反串刘媒婆，《丑表功》中反串老鸨一类脚色，白口响脆，做表活泼，一些官绅演堂会，常在她演完正剧之后，以重礼点演她的反串婆子戏。

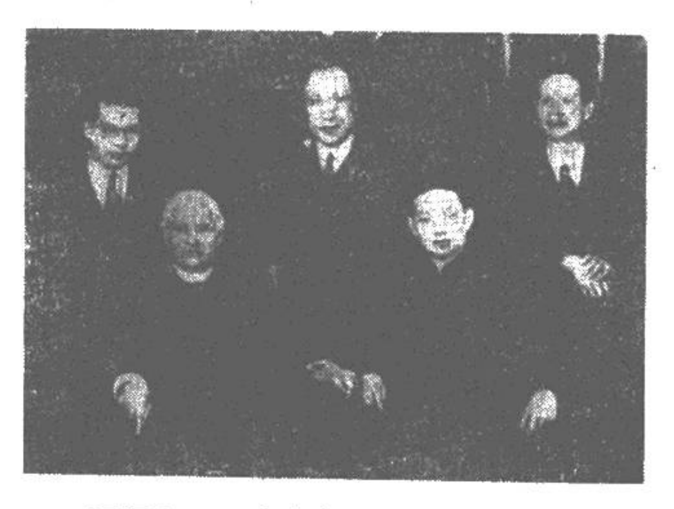
民国初年，九丝红被北洋军阀曹锟纳为侧室，此后即脱离了舞台。民国二十七年病逝天津。

赵紫云（?—1944）　河北梆子女演员，兼演京剧。原籍奉天（今沈阳），幼年被卖于天津许家（许经营妓院）。赵以嗓音洪亮，得改学伶。初习梆子老生，不久，生、旦、净、丑无所不学，尤以武功“令人瞠目”，得过李吉瑞亲传。民国初年，曾一度参加北京女班崇雅社，民国四年（1915）重返天津，常与小香水同台，并一道赴津、沪、汉、奉、哈等地演出。民国十一年秋，去奉天演出，颇获声誉。她扮演武生行当，有气派，做戏大方，为同行所称赞。二十年代末，在吉林演出时，被当地军界一头面人物霸占。一年后，赵趁在郊外骑马射猎之机，只身逃回天津，继续演戏。民国三十三年逝世。

小满堂（1892—?）　河北梆子女演员。原姓王，一说姓谢。祖籍直隶保定府，幼遭颠沛，流落津郊杨柳青，后被卖入戏班学演河北梆子，与小菊处同业一师，一同登台，成年后

又同嫁演员高福安为妾。姐妹互相配戏，名噪津、京以及东北等地。小满堂京、梆皆擅，多饰文小生，也能演雉尾生。陪小菊处常演的文生戏有《楼台会》、《送钗》、《挂画》、《辛安驿》、《鸿鸾禧》等。所演雉尾生戏有《白门楼》、《凤仪亭》、《射戟》等。每在舞台上笑声出口，冠上雉尾便随声摆动，英俊洒脱。在《翠屏山》里饰石秀，舞刀颇有章法。与小菊处合演《女得状元》，分饰春香和秦素梅，唱做俱佳，配合默契，颇为时人赞许。后死在外地，卒年不详。

张彭春（1892—1957）　字仲述，天津人。光绪三十四年（1908）毕业于南开学校。宣统二年（1910）赴美留学，获教育学硕士和哲学博士学位，但性喜钻研欧美现代戏剧。民国五年（1916）回国，在其后近二十年间，主要协助其兄张伯苓主持南开学校校务，与此同时，指导师生排演了一批中外著名话剧。梅兰芳民国十九年赴美演出，民国二十四年访苏演出，张彭春两番应邀作出国剧目总导演和随团顾问。在国外演出，张向梅建议：剧本要力求精练集中，减少纯交待性场次，废除检场，净化戏曲舞台，不能为开打而开打等。这些主张帮助梅兰芳在国外演出获得成功。梅兰芳评价张彭春说："干话剧的朋友很少真正懂京剧，可是P·C·张却也是京戏的大行家。"抗日战争前夕，张舍弃戏剧爱好，出国当了外交官。1957年7月以心脏病客死美国（图为张彭春、梅兰芳等在美国留影。后中为张彭春，后右为齐如山，前右为梅兰芳）。



王云卿　生卒年不详。又名多芬。北京人，久居天津。京剧演员，工青衣花旦。先后在大舞台、天华景搭班多年，擅演《樊梨花斩子》、《巴骆和》等戏。王善教戏，其女徒甚多，有"天津王瑶卿"之称。得其技艺最多者为杨维娜。马艳云、胡碧兰、崔熹云等亦皆曾从其问艺。

林颦卿　生卒年不详。名霖。福建兴化人。京剧演员。初从徐丹林学武旦，后改花旦、青衣，师事杨韵芳。林工诗善画，能编能导，喜演根据旧章回小说改编的新型京剧。一十年代至二十年代初，在天津先后参加玉记正一社、广和班、文明正一社等班社，轮演于日租界天仙大舞台、南市大舞台、南市广和楼等戏园，同台者先后有盖叫天、尚和玉、杨瑞亭、李吉瑞等。他主演的《新茶花》、《沉香扇》、《花木兰替父从征》、《万里长城》等戏，较多体现新思想，对推动旧剧的改良产生了积极

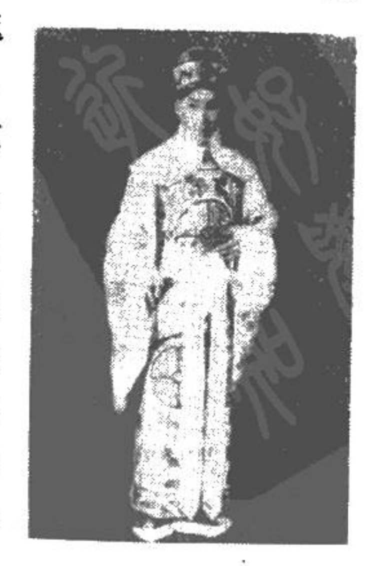


影响，在津曾红极一时（图为林鑿卿童年照）。

赵月楼(1892—1939)　　评剧教师。天津人。生于梨园世家。自幼随老艺人夏春阳、孙凤鸣、成兆才、金菊花等人学唱莲花落，后拜刘承章为师，工旦。他聪明伶俐，勤奋好学，不仅演旦，而且小生、彩旦、三花脸皆能应工。对于场面上的弹、拉、打也样样皆能。同行称他是个多才多艺的“神童”。但他演旦脚，缺乏妩媚，表现感情欠佳；又因“倒呛”嗓音失润，终至辍演，改以授徒为业。由于他戏路广，除主教旦脚外，也教生、丑各行。

赵月楼授徒教学有方，善于选拔人材，量材传艺。他要求严格，在每天教学中，亲自监督学生练功。起弦吊嗓时，让学生列队站在面前，他坐在一旁聚精会神地给学生“拍板”，谁吊错了嗓或忘了词，便用竹板打手心。赵月楼的眼睛，大而有威，使学生望而生畏，在吊嗓时，更提心吊胆，赵倘一瞪眼，本不该唱错的地方，也出了错误，徒弟们为此挨了不少冤枉板子。后赵月楼得知，特意买了一副墨镜教学时戴，以消除徒弟们的恐惧心理。赵月楼教授过的艺徒及得过他的教益的有：李金顺、碧莲花、白玉霜、刘翠霞、爱莲君、爱令君、杜玉凤、新翠霞、小白玉霜、花月仙、花翠仙、朱宝霞、郭砚芳、花迎春、李宝珠、筱俊亭等。赵授徒辛勤，但生活清苦。民国二十八年（1939）病逝于天津南市。

杨瑞亭（1892—1948）　　京剧演员。字茂林。原籍不详。父杨德顺，工武旦。瑞亭初习河北梆子老生，后改京剧武生。他武功纯熟，动作洗炼，长靠、短打皆精，曾长期在津演出。由于腰腿功极佳，“厚底踩泥”，宛如板上钉钉，纹丝不动，津人称之为“杨一腿”。民国十一年（1922），与王又宸、程永龙合作，演出于广和楼戏院。转年又与梆子演员金钢钻等同台演出于丹桂茶园。二十年代时，与武生尚和玉联袂演出，在津称绝一时。杨三十年代基本在南方演出，在津上演较少。民国三十三年曾搭张君秋班，露演于天津中国大戏院。杨能戏甚多，擅演剧目有《长坂坡》、《连环套》、《落马湖》、《潞安州》及勾脸戏《铁笼山》、《四平山》等。民国三十四年后返沪，民国三十七年在上海逝世。



白玉昆（1893—1971）　　京剧演员。艺名粉蝶仙。北京人。幼入河北省安次县葛渔城某班及北京德盛魁等科班习艺，工旦，兼演小生。后改武生及文武老生兼红净。十七岁出科后，经常演出于天津同乐、二丹凤、大舞台等戏园，曾与杨瑞亭、盖叫天等合作。早期以“八大拿”戏如《鄚州庙》、《溪皇庄》、《八蜡庙》、《殷家堡》等驰名。中期致力于关羽戏，在南派关羽戏基础上，掺以北派风格，颇有独到之处。民国二十一年（1932）与李兰亭、七岁红等在天津春和戏院上演，所演即多

为红净剧目。后期拿手剧目有《疯僧扫秦》、《精忠传》、《千里走单骑》、《水淹七军》等。五十年代初，白曾参加天津红风剧社，后到山东演出、任教。“文化大革命”期间惨遭迫害，后来双目失明，1971年逝世。

白在艺术上喜博采众长，对服装、化妆等也喜作革新尝试。

花莲舫(1893—1956)　评剧女演员，工旦。天津人。幼习梆子，后改学唱梅花大鼓，曾在京沪一带演出。民国初年，从孙凤鸣（东发红）学唱落子，后又受教于夏春阳、张忠楷、王玉昌、倪俊声、阚子林等。她初登台于华乐落子馆，与李金顺合作演出《占花魁》等，颇受欢迎。后二人同组金花玉班，由刘翠霞、白玉霜、花荣桂等配戏。一年后，花莲舫独自挑梁，在天津演出达十一年之久。后因虐待养女被起诉，受到社会舆论指责，避至东北各地演出，间或来津出演。民国二十六年（1937）抗日战争开始后，息影舞台。抗战胜利后，花返津曾与李金顺、新凤霞合作义演《打狗劝夫》、《马寡妇开店》、《杜十娘》等戏。建国前夕，生活艰难，以摆摊糊口。建国后，于1952年参加评剧教学工作。1956年曾受中国评剧院之邀辅导评剧训练班，因腔旧不太受欢迎，后返津，当年病逝。



花莲舫扮相俊俏。她的演唱，发声坚实洪亮，气息饱满，吐字有力。唱腔浑厚舒展，粗犷朴实。唱、念仍保持冀东语调，有浓厚的乡土气息。代表剧目有《打狗劝夫》、《马寡妇开店》、《桃花庵》、《王少安赶船》、《占花魁》等。灌制的唱片有：《高成借嫂》、《书囊记》、《老妈辞活》、《黄爱玉上坟》、《马寡妇开店》等。由于演唱及表演缺乏新的发展创造，故而始终没能形成自己的风格。花莲舫只把她的演唱艺术传授给了花秦楼、花书馆两个养女。

小香水（约1894—1945）　河北梆子女演员。河北省宝坻县（今属天津市）人。本名李佩云，幼年丧父，母薄氏改嫁河北梆子艺人赵永才(工旦)，遂改姓赵。后随继父习艺，工青衣，清宣统年间成名。宣统元年（1909）与小达子（李桂春）合作，在丹桂茶园等处演出《南天门》、《汾河湾》之类对儿戏，逢年节还与金月梅合演一些“三小戏”(反串小生)。宣统三年参加东天仙戏园的吉升班，常与魏联升、李吉瑞等名角配戏，在艺术方面有明显进步，同时也受到魏派老生唱法的熏陶。小香水能够生旦兼工，实得益于此。后魏因故被监禁，小香水脱离吉升班。

民国初建，小香水与张小仙、金钢钻、小荣福等进京演出，大受欢迎，被誉为“青衣四杰”。约半年许返津，与小达子一起出演于大观茶园，声誉日隆。民国三年（1914），应上海天声园之邀赴沪演出，适值梅兰芳也在上海，出演于丹桂茶园。梆子、皮簧两个

剧种的两位名角争强对峙，各尽其美，沪上报刊称之为“梆簧竞雄”。民国五年与马天红结伴在张家口演出，轰动塞外。从民国七年起，应聘在天津大新舞台任头牌主演，得“秦腔泰斗”之称。与孙桂秋合作公演了根据法国名著改编的时装新戏《新茶花》(小香水饰少美)，轰动天津。民国十一年秋，携赵紫云同赴奉天（今沈阳）演出，名噪一时。后因当地一军阀欲逼其为妾，遭到拒绝，被撵回天津。从二十年代中期至四十年代中期，小香水主要在天津演出。演出场所有：上光明、新明、天宝、中国、新天仙、新中央、大观园等戏院。同台合作者多为女演员，其中有金钢钻、小爱茹、赵紫云、小菊处、云笑天、小瑞芳、葛文娟等。

小香水初以青衣应工，后改工老生，生旦兼长，尤以老生行当成就卓著，影响广泛。擅演剧目有《辕门斩子》、《清官册》、《四郎探母》、《蝴蝶杯》(以上剧目演生)，《拾万金》、《烧骨计》、《春秋配》(以上剧目演旦)，《桑园会》、《回荆州》、《南天门》(以上剧目兼演生旦）等。她嗓音天赋极佳，高、宽、亮俱备；她的老生唱腔流畅华丽，高低起伏大，变化多，旋律新颖，声音清澈刚健，优美动听。在唱技方面，既吸收了魏联升的阳刚奔放，又融汇了银达子的低回委婉，同时根据女性嗓音条件适当发挥、变化，形成自己的独特风格，并在同行中流传开来。小香水成为继何达子、魏联升之后，河北梆子卫派老生的一代宗师。直到现在，河北梆子的女性老生演员与一部分男演员，所唱腔调多源于小香水。当年，开明、百代、高亭、丽歌、中国、胜利等多家唱片公司为她灌制的几十张唱片，成为后人研究河北梆子艺术的宝贵音响资料。

小香水二十年代曾嫁与天津盐商卞某。离异后，另嫁，又遭遗弃。为排遣生活中的烦恼，她染上吸毒恶习。晚年栖身于新天仙戏园后台一间潮湿的破屋里，铺盖一床破旧不堪的棉被。每天开演以前，戏院老板派人为其扎一针吗啡，坚持登台，戏后则又瘫倒床板，疲惫如死。因浑身水肿，在舞台上所着官靴脱穿艰难，只好终日穿在脚上。民国三十四年夏季，她已病入膏肓，实在不能继续演出，剧场派人送其还乡。火车开出天津不远，被日本乘警发现，以避免瘟疫为由，将她赶下火车。在由人背负行进途中，气绝身亡。

在津、冀、辽、黑等地，艺宗小香水的河北梆子演员很多，但入室弟子只有小小香水一人。三十年代，小小香水在沈阳、长春、哈尔滨等地演出，有较高声望。日本帝国主义侵占东北之后，蛰居四平近二十年。五十年代，参加山东省临邑县河北梆子剧团，担任主演兼团长。

刘叔度(1894—1942)　　京剧票友。原名刘伟，祖籍浙江绍兴，后居北京。幼入北京青年会学英语，十八岁入天津邮政局，遂在天津落户。刘嗜京剧，工老生，宗刘鸿升，兼演汪（桂芬）派戏；不仅擅唱，且能操琴、打鼓。曾自备戏装及文武场面，邀集同好定期相聚消遣。早年曾参加雅韵国风票房，民国十七年（1928）与孙菊仙创办鹤鸣社票房，三十年代前后，更多是在邮务工会国剧社活动。民国三十年云吟国剧社成立，

刘曾任名誉社长。刘妻邢美仪(又名淑娥)，是青衣票友，夫妻经常参加义务演出。

刘嗓音天赋极佳，可高唱至乙字调，在正工调上还能翻嘎调，且有韵味。吐字发音讲究，唱腔圆婉动听，惜面部表情与做派稍弱。擅演剧目有:《斩黄袍》、《辕门斩子》、《打窦瑶》、《骂杨广》、《文昭关》、《取成都》、《御碑亭》、《断密涧》、《完璧归赵》、《战长沙》、《华容道》等。

刘为人平易诙谐，喜交游，与京剧界的四大名旦及高庆奎、马连良等均有交往。民国三十一年因患肺病逝世，年仅48岁。在胜利唱片公司灌有唱片《完璧归赵》、《斩黄袍》、《断密涧》(与刘永奎合唱)存世。刘与其妻邢美仪，曾请天津泥人张捏制戏装《四郎探母》泥像各一尊，约高尺余，面貌、神态酷似本人，二人极为珍视。惜“文化大革命”期间，邢虑招祸，亲手含泪砸碎。

刘喜奎(1894—1964) 河北梆子女演员。原名桂缘，自号志洁。原籍河北省南皮黑龙村，出生于天津。祖父刘右铭，字镌山，清道光乙巳(1845)年进士。父名刘义文，先业商，后在天津东局子兵工厂任技师，光绪二十年(1894)中日甲午海战时，在邓世昌指挥的镇远号军舰上修理机器。喜奎幼年，父亲病故。八岁时在营口从师耿大力，学演京剧老生和武生。九岁登台。十二岁起，先后拜师五月仙、毛毛旦、小金钟，改学河北梆子花旦、玩笑旦、摔打旦、闺门旦。宣统二年(1910)首次出演于天津下天仙戏园，同台合作者有梆子演员花中秀、小翠喜、王克琴、小香水、牡丹花以及汪笑侬、高福安、刘永奎等京剧演员。此后受新剧先驱王钟声和河北梆子演员田际云、杨韵谱(还阳草)等人影响，立志于改革旧戏曲。她在天津上演了通过一个军官与女护士的故事，大骂北洋军阀袁世凯父子的《铁血彩裙》;宣传妇女解放，争取婚姻自主的《水底情侣》;以及号召戒除吸食鸦片的《黑籍冤魂》等许多时装新戏，成为戏曲界第一位演出时装新戏的女演员。宣统三年王钟声被清政府杀害于天津，田际云也被拘禁百日，刘喜奎不但没有被反动势力所吓倒，反而更加积极地上演了《新茶花》等时装新戏。是年，她进京演出，被报界称为“男女平等运动的魁杰”。民国二年(1913)，她在北京三庆园演出，与鲜灵芝、金玉兰并称“女伶三杰”。据《半月戏剧》称:“民国三、四年间，女伶刘喜奎以梆子花旦献艺氍毹，声势煊赫，座价之昂，压倒老谭(鑫培)。”民国五年，《顺天时报》主办公开投票选举“伶界大王”，刘喜奎得选票二十三万八千余张，获“伶界大王”之称。在此期间，刘喜奎还到济南、青



岛、上海、武汉、哈尔滨、海参崴等地演出，均受到热烈欢迎。她不仅擅演时装戏，代表剧目还有《鸿鸾禧》、《花田错》、《辛安驿》、《打樱桃》、《独占花魁》等传统戏。她姿容秀美，扮相漂亮，亦深受观众喜爱。

刘喜奎倡议并身体力行改革旧戏班的陋习，恪守不拜客、不灌唱片、不照像、不作商业广告这四条原则，无论多么有权势的人请她唱堂会，她一律拒绝点演色情戏。凡她所演剧目，下流词曲一概剔除。她举止端庄，生活简朴，不善交际。民国十四年，因不堪忍受北洋军阀曹锟等的凌辱，毅然脱离舞台，嫁与陆军部职员崔昌炽。崔两年后病亡，刘喜奎独居终生。中华人民共和国成立后，刘应聘到中国戏曲学校任教；曾当选为全国妇联委员。1964年病逝于北京。

陈幼芝（1894—1963）　京剧票友。天津人。别号朗月馆主。自幼嗜戏，工架子花脸，从韩富信学戏，艺宗侯喜瑞。拿手戏有《审李七》、《法门寺》、《连环套》、《取洛阳》、《落马湖》、《失街亭》、《九更天》、《四进士》、《打严嵩》、《八蜡庙》、《宝莲灯》（打堂）等。尤以与王庾生合演《刘唐下书》极见精彩。三十年代前后，曾参加永兴国剧社，每值义务演出，常见陈粉墨登场。陈为人憨厚，从不计较戏码或脚色主次，并多演配角与前场戏。嗓宽厚有沙音，脸谱优美，身段、亮相干净漂亮。1963年病故。

苗素珍（1894—1965）　河北梆子女演员。原籍河北省安次县，生于天津。幼年曾在张家口随侯俊山（十三旦）学演花旦、刀马旦。清宣统三年（1911）到津，在吉升班为主演之一。同台演员有月月红、尚和玉、李吉瑞、刘鸿升，常在奥租界之天仙茶园演出。此后，先后在大乐、丹桂等茶园担任主演，同台合作的主要演员有高福安、彭瑞林、董巨川等人。民国五年（1916）前后，经常应邀到张家口、承德等地演出，在当地有较大影响。以后的演出活动主要是在天津。苗武功基础磁实，虽然缠足，腰腿功夫出色。搬“朝天蹬”三起三落，不摆不晃，而且可以松开手表演“金鸡独立”。台前栏杆技巧表演更为时人称道。她主演的《阴阳河》、《辛安驿》、《西湖阴配》、《翠屏山》、《少华山》等戏，受到同行赞许。三十年代后期，一度息影舞台。建国前夕重登舞台。1956年应聘任教于天津市戏曲学校。1958年调入河北梆子剧院附属学校。1962年退休。1965年因脑溢血，病逝于津。

赵美英（1894—1965）　京剧女演员。幼名小美英。祖籍江苏省吴县（今苏州），世居河北省武清县（今属天津市），后移居天津市日租界益津里（今多伦道）。父赵广义、伯父赵广顺均从事京剧。赵美英幼受熏陶，又从津角陆秀云、小珊宝等习艺，启蒙后经常以“小客串”名义演出于天津天仙茶园及普乐茶园，颇得好评。二十年代在津登台，极受欢迎。她擅长正剧、悲剧，亦善演玩笑剧、喜剧、摔打武旦及泼辣旦剧，排演新戏更为出色。她爱好广泛，能歌善舞，对游泳、打球、骑马、射猎，无一不能。民国十四年（1925），与天津驯马师尤某订婚，事被北洋军阀、曾任直隶省军务督办的李景林



得悉，竟从天津国民饭店将赵骗劫至海河“大连码头”，转往济南软禁，并强纳为侧室。经赵多方挣扎、托情，数年后始逃出魔掌，潜回天津。民国二十年，赵又重登舞台，参加天津天华景戏院演出，与梁一鸣、陈莲舫等合作，排演了不少新剧目，深得天津观众的喜爱。其早期代表剧目有《云罗山》、《宏碧缘》、《北汉王》、《日月图》等；中期为《洛阳桥》、《斗牛宫》；后期为连台本戏，如《牛女姻缘》、《狸猫换太子》、《西游记》等。民国三十一年因身体关系息影舞台。1965年病逝于天津。赵从妹美艳，亦工旦脚，经常随美英同台演出。美艳嫁天津武生盖春来，后同去东北，1972年在东北逝世。

韩长宝（1894—1954）　京剧演员，工武生。祖籍河北省大城县，久居天津老西开教堂后裕庆里。韩长宝幼从其父韩瑞安及张少甫学京剧老生。八岁入小吉利科班习艺，改学武生。另说为田际云的玉成班第一科弟子。出科后又拜尚和玉为师。韩演戏不以花哨取胜，举手投足，准确规矩。本人身材虽稍短小，但挑帘“壮台”，形象落落大方，极具大将风度。长靠短打，皆所擅长。民国十九年(1930）左右是其技艺巅峰阶段，拿手剧目有《八大锤》、《英雄义》、《石秀探庄》、《挑滑车》、《金钱豹》、《铁笼山》、《殷家堡》、《落马湖》等。韩精于武术气功。他为人正直朴实，安贫若素，从不争牌夺位，深为梨园行中所敬重。民国三十三年后，曾在玉荣社、聚祥社及北京四维剧社任教。1954年病逝津寓。韩的弟子有王荣林、陈云祥、朱玉清、蔡宝华。子韩舒声为京剧老生演员。



李岐鸿(1895—1977)　评剧乐师，工板胡。河北省丰南县人。十岁从父李应云(艺名山老鸹)在冀东一带演唱莲花落。清宣统二年(1910)，到天津“马鬼子楼”梆子班习板胡。之后，随父在东北参加成兆才的警世戏社头班，应工丑脚。后因口吃改工板胡。



民国十五年(1926)，到天津与张泽芳、李宝珠等人组建评剧班社敬顺社(份子班)，常驻劝业场天乐戏院。民国十四年和民国二十年，李两次带领敬顺社进北京演出。民国二十二年敬顺社解散后，曾先后给花月仙、花玉兰、李银顺、碧莲花等人操琴。李亦精唢呐，曾将莲花落开场前用合唱招徕观众的做法改用唢呐吹奏曲牌。在津首将〔大悲调〕传播。四十年代，一度回乡务农。中华人民共和国建国以后，又搭天津筱玉芳、庚玉芳班操板胡。1956年到天津戏曲学校任教。授徒有卢德

秀（板胡），郑伯范、花凤霞、花翠霞、花明霞、小丽君、何振江、小摩登（以上是演员）等人。

张厚载（1895—1955）　戏曲评论家。号繆子，后改为聊止。江苏青浦（今属上海）人。出身书香门第。先就学于天津新学书院，后入北京大学法科政治系学习。素好京剧，爱撰剧评。为梅兰芳宣传最力，号称梅的“左右史”。民国十七年（1928）由中国银行转交通银行，就职天津，任文书课副课长，公余任《大公报》、《商报》兼职编辑。其剧评记录艺人沉浮、剧场变迁、舞台掌故、梨园逸闻，颇多参考价值。民国二十四年八月，在津创办《维纳丝》戏剧电影半月刊。当有人鼓吹“话剧的路是走不通的”时，张著文批驳，认为这与当初胡适等人主张“废弃唱工”一样“武断”，一个是“只许有话剧不许有歌剧”（按：“歌剧”即指中国戏曲），一个是“只许有歌剧不许有话剧”，同属“走不通的极端论”。主张话剧与歌剧应该“各行其是”。在津期间，与文苑、剧坛、报界名人沙大风、冯武越、王伯龙、王镂冰、刘云若、夏山楼主、潘经荪等人相友善。张曾就学于老伶工张荣奎，为永兴国剧社之活跃分子，以《长坂坡》最拿手。张爱画脸谱，喜研金石。民国二十五年调上海交通银行总处任事。抗战爆发后，银行迁昆明，张任三科科长，因触犯上司被降级，旋回津。民国三十七年抱病归沪，继而退休，病卒于上海。张有剧评结集《听歌想影录》（民国三十年天津书局出版）、《歌舞春秋》（1951年上海广益书局出版，全书分上、下两编，下编收民国十八年至民国二十四年在津所写剧评二十八篇）及专著《京戏发展略史》三书行世。

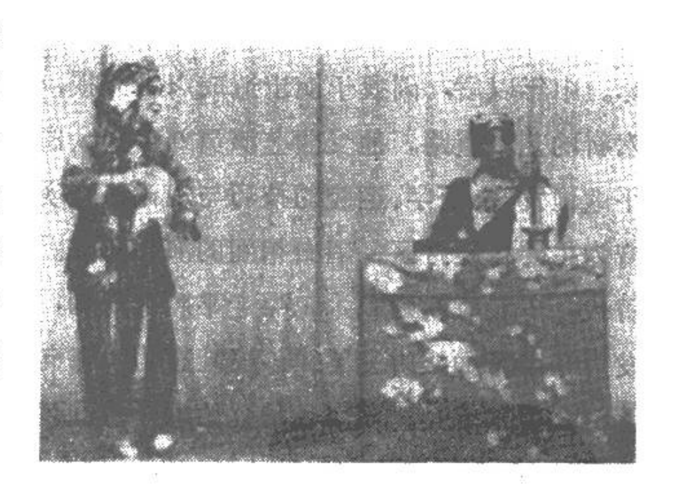


赵化南（1895—1968）　京剧演员。又名凤宸，生于北京。父洪武傲卓·善德，母爱新觉罗氏，为满族正黄旗人。赵自幼在家读书习画，十岁时家道中落，从王少亭习京剧文武老生，兼习文武小生。民国二年（1913）始在烟台演出，渐露头角。民国十年在京复拜贵俊卿为师，专心研习谭派演唱艺术。同时来往于京、津、沪、鲁等地演出，与金少山、刘荣萱、周三元、吴铁庵等同台，并为金兰，相互砥砺。这时的代表剧目有《打金枝》、《长生殿》、《六部大审》、《清官册》、《战北原》、《一捧雪》、《九更天》等。以王帽戏最为出色，因而博有“赵王子”的评名。表演技巧如纱帽翅、扇子功、翎子功，皆有独到之处。中期以后，转为演靠把老生戏，代表剧目为《定军山》、《阳平关》、《珠帘寨》、《战宛城》等。与之先后合作者有雪艳琴、新艳秋、胡碧兰、郑冰如、童芷苓等。二十年代后期和三十年代，赵定居天津，长期演出于各大剧场，并曾应劝业场天华景戏院邀聘，参加演出，兼助排演、修改连台本戏。三十年代初，曾被天津梨园同业选入正乐育化会，为贫苦同业奔走福利事宜，颇著功绩。在此期间，赵除演出外，并致力于中原音韵学及中

国戏曲史的研究工作，为了深入研讨，经常与友人用中原音韵对话，习以为常，人皆以“魔怔”呼之。民国三十二年曾赴徐州演出。民国三十七年，赵应刘仲秋邀聘，赴上海夏声戏剧学校任教。1954年，又应张德发邀聘，赴黑龙江省少年京剧团任教，后转黑龙江省戏曲学校任教。1960年以后，除任教外，继续研究中国戏曲史，“文化大革命”期间，手稿遗失殆尽。1968 年因病逝世。

倪俊声(1895—1970)　　评剧演员，工小生。字秀岩。河北省迁安县人。父倪洪系莲花落艺人。倪俊声七岁随父至唐山西侯家班，拜吴占魁（艺名金不换）为师。后随吴占魁参加吉庆班（班主孙洪魁，艺名丁香花），曾向成兆才、康永盛、张永泰等人学艺。清光绪三十四年（1908）随叔父倪亮至天津，加入康永盛组织的班社，演于燕乐、天福茶园。宣统元年（1909），去沈阳、营口等地演出。宣统二年，又随成兆才回津。演出《因果美报》时，因张德礼告假，由倪与杨柳青合作演出，崭露头角。民国二年（1913），又随成兆才平腔梆子班再次来津，与杨柳青、孙凤龄合作于燕乐茶园，演出《占花魁》、《刘伶醉酒》等戏。翌年，与王福安（东方白）、孙凤龄（开花炮）、王万昌（珍珠花）合作，演于天福茶园，演出剧目有《打狗劝夫》、《败子回头》等。民国七年后，倪离津至东北演出。

倪俊声勤奋好学，在津演出期间，经常观摩京剧、昆曲、河北梆子演出，深受影响。倪对评剧小生的唱腔、表演、化妆，进行了不少改革，虽屡遭非议，终不气馁。由于他对艺术的追求，从而为评剧小生行当艺术作出贡献。他在莲花落的基础上，吸收秧歌小调和其他剧种的音乐，融汇旦脚唱腔的旋律，创造了刚柔相济、朴实高亢的小生唱腔。在化妆上，改变过去一律画三花脸的模式，根据人物扮戏，净化了舞台形象，逐渐形成了自己独树一帜的风格。



他的表演细腻、潇洒，嗓音甜美。唱腔高音刚劲清亮，低音婉转饱满，善用衬字行腔。他唱的〔二六板〕落音、节奏都很讲究。旋律迂回跌宕，念白喷口有力，字字铿锵。倪俊声的演唱成就，提高了小生行当在评剧艺术中的地位，有“小生大王”之称。他的演唱艺术，对当时不少的小生演员产生了重大影响。其代表剧目有《刘伶醉酒》、《马寡妇开店》、《败子回头》、《卖油郎独占花魁》、《打狗劝夫》、《回杯记》、《杜十娘》等（图为倪俊声、葡萄红《马寡妇开店》剧照，右为倪俊声）。

银达子(1895—1959)　　河北梆子演员。工老生，兼擅老旦。本名王庆林，别名王汉森，字德润。天津县南洼（今天津西郊大孙庄）人。十五岁在天津河东地道外一家



裁缝铺学艺，二年后，因无力购置缝纫机不能从业，经德美戏园茶房王振邦介绍，入石墙外八间房的刘玉琦戏班，拜达子红为师学演河北梆子老生。六年后出师，以银达子为艺名独立搭班作艺。此后几十年，演出活动主要是在天津的天桂、北天仙、大乐、庆云、宝兴、丹桂、新天仙、上平安、天华景、天宝、中华等戏院，以及葛沽、杨柳青、宝坻、静海等天津郊县。间曾巡回演出于京东、冀南、承德、锦州等地。先后与其合作的演员有季金亭、小翠云、韩俊卿、葛文娟、金钢钻、柳香玉、金宝环等人。四十年代初，一度加入梆子、评剧两下锅的联合戏班，与小白玉霜同台演出时，兼应评剧老旦行当。建国初期，以其为骨干组建了共和班性质的天津复兴剧社，1952年改成天津市秦腔实验剧团，1953年改制为国营河北梆子剧团。1958年，天津市河北梆子剧院建立，银达子担任一团主要演员，兼剧院副院长。1959年11月，他作为特邀代表出席全国群英会，由于兴奋过度导致脑溢血，于11月8日夜猝逝于北京同仁医院。

银达子在青年时代，因嗓音条件近似魏联升（元元红）而私淑魏派唱法，擅演剧目也与魏大体相同，以《辕门斩子》、《四郎探母》、《战北原》、《芦花记》、《打金枝》等著称。中年以后，因疲于演出造成声带劳损，嗓音远逊当年。为适应嗓音条件，他开始探索新的艺术道路。他受曲艺演员刘宝全、白云鹏的启发和影响，潜心研究音韵大鼓、太平歌词发音、吐字、运腔的技巧与规律，在实践中吸收、融化，逐渐创造出一种以中、低音为主要行腔音区、唱白相间的演唱方法。其特点是真假声并用，凡走高处，多以假声替代，一般时候则以本工嗓走平腔、低调，高低音相得益彰，寓刚于柔，浑然一体。在发声吐字方面，讲究韵律，喷吐有力。每句拖腔的结束音，也能给人神满气足、宽厚深沉的艺术感受。观众称赞他的唱，“近听不噪不吵，远听也能字字入耳”。他演唱《战北原》“在宝帐相劝你一番的好话”，《打金枝》“这一件蟒龙袍真正的可体”，《四郎探母》“老娘亲你请上受儿拜见”等唱段，最能体现其唱声、唱情、唱景的风格特色。他独创的这种雄浑、挺健、宽厚的演唱方法与风格，从一试验就受到男性老生演员的欢迎，承袭者很多，并逐渐得到观众的承认。他的这种唱法，被称为达子腔，对河北梆子声腔的发展产生了广泛的影响；本人也成为继何达子、魏联升、小香水之后河北梆子卫派生行中的又一位代表人物。

1952年第一届全国戏曲观摩演出大会，银达子以《打金枝》（饰唐王）一剧参加演出，获荣誉奖；1954年仍以《打金枝》参加天津市戏曲观摩演出大会获奖状。现保存有人民、中国等唱片公司灌制的《战北原》、《牧羊圈》、《打金枝》、《秦香莲》、《辕门斩子》

等戏的唱片，以及《金瓶女》、《芦花计》、《张保摔子》、《四郎探母》、《打莲花》等许多出戏的录音。

银达子戏德高尚，提携后学，不遗余力，深为后学所敬重。民国十八年(1929)，年仅十三岁的女演员韩俊卿，因生天花造成嗓音失润，在走投无路的情况下，银达子把她接到自己所在的戏班，耐心帮助她改进演唱方法，试创新腔新调；陪她同台演出时，还主动降低调门。在银达子的指导下，韩俊卿在演唱方面逐渐自成一派。在韩成名之后，银达子坚决将头牌位置让给这位后起之秀，彼此继续合作近三十年，关系一直很好。为了奖掖后学王玉磬，银达子不仅认真向她传艺，还常把大轴戏让给她唱，自己陪她扮演配角，以扩大王玉磬在剧坛的影响。其他如金宝环、刘俊英等演员也都得到过银达子的教益。他为河北梆子培养人才作出贡献。

银达子急公好义，扶困济危。民国三十七年，同班艺人金钢钻在演出时猝死，身后萧条。次日，银达子于演戏时跪在台口向观众哭诉，为金钢钻募化棺木，为时人所称许。建国前夕，河北梆子在天津濒临灭绝的边缘，银达子挺身而出，将在津的河北梆子艺人组织到一起，千方百计争取演出，不使梆子艺术泯灭。他还不惜降低身价，到私人电台为工商厂家作广告宣传，所得收入按戏班人头份均分，以维持同行生计，他个人从不多取分文。

银达子在戏曲界深受敬重，建国前即曾几次当选为梨园公会、戏剧协会负责人；建国后又当选为河北省政协委员、天津市人民代表。1959 年 10 月参加中国共产党。银达子猝死后，河北省暨天津市文艺界代表千余人，于 11 月 11 日在人民剧场为其隆重举行追悼会，许多人扶送其灵柩前往北仓公墓安葬。

小马五(1895—1936)　河北梆子演员。姓马，名华亭，也作马五或小马五。河北沧州人。回族。幼随父学演梆子，后入北京三乐科班。另说在玉盛和科班学艺。出科后在北京曾隶宝盛和、庆寿和等班。光绪年间兰陵忧患生著《京华百二十竹枝词》赞曰：“善唱青衣兼老生，是何老姬产宁馨；西腔时调称双绝，塞满京华马五名。”诗后注云：“小马五，天津人，年仅十三四，唱西腔之青衣、老生，绝无仅有。其唱时调，又独冠时。凡戏剧曲调一经其口，必超出寻常蹊径。每逢登场一演，观者无不如堵墙。其名不著，群呼小马五云。”清末，小马五经常演出于北京、天津。民国二年(1913)八月，八庆吉祥班，与杨玉兰等人合演于天津大观茶园。此后离津赴上海等地，演出也获成功。他常演的剧目有《打樱桃》、《打杠子》、《错中错》等，



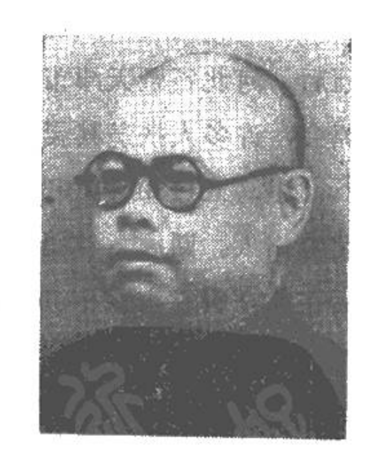
但以《纺棉花》最为知名。该戏没有固定词句，演员把所会的时调、小曲以及摹仿各家名伶的腔调随便加在其中，当场发挥个人才能，穿插玩笑，本不属正式剧目，可是小马五演出，竟红极一时，成为他的代表作。民国初年出版的《菊部丛刊》载文介绍说："马武隆准秀目，兼为花旦，饰小家碧玉颇合身份。如演《纺棉花》，以时调大鼓入剧，人都以其纯是自创新声，极为推重。"

小马五除应工花旦、老生外，民国初年还常与元元红（魏联升）合演青衣戏。他演唱的《大登殿》、《蝴蝶杯》、《打金枝》、《拜寿算粮》等剧中唱段，被百代唱片公司灌制成唱片，流传很广。民国二十五年病逝于天津。

小彩玉　生卒年不详。河北梆子女演员。天津郊区人。民国初年，小彩玉在天津走红。初为小生行中杰出人材，演《黄鹤楼》之周瑜，翎子功颇见功夫；演《借衣》之狄青（穷生），多处有甩发技巧；一般的文武生戏演来皆能得心应手，同时兼擅花旦戏。二十年代还经常在天桂、福仙、大舞台等戏园担任主演，在津颇有名气。

小彩玉烟癖至深，导致未老先衰，又加上中年遭夫遗弃，孤独一人，景况相当凄惨，不足四十岁时即从主角降为一般底包，只能在舞台上扮演"零碎"以维持生活。民国二十六年（1937），她已沦落在天津河北大街一带沿街卖唱行乞。最后倒毙街头，冻馁而死。

三吉仙（1896—1977）　京剧丑脚演员。本名王润生。河北省冀县北褚宜村人。九岁拜张吉仙为师，满师后在天津附近的乡镇流动班社演出，三十年代初在天津各班社搭班。三吉仙戏路宽阔，能戏甚多，并能演一些冷门生、旦戏，如《姜子牙卖面》、《敲骨求金》、《八十八扯》、《荡湖船》等。北京班社来津，多乐于聘其充当二路丑脚。民国三十四年（1945）以前，曾在梅兰芳、马连良、谭富英、雷喜福、黄桂秋、李世芳、李少春等班社搭班。之后搭入梆子班，随韩俊卿、银达子演出，兼做排戏工作。1949年，参加天津共和社（京剧），为基本演员。1954年转入天津建新京剧团。1958年退休后被聘为天津戏曲学校丑脚教师。"文化大革命"期间，多次被毒打批斗。1969年返回原籍冀县。1977年因病逝世。



李连生（1896—1961）　河北梆子演员，工老生，艺名小元元红。原籍河北省静海县王口（现属天津市）。幼年曾在北京斌庆科班学艺，后到天津，投师董巨川。三年后，应天津北天仙茶园之邀在该园主演。又三年，出关赴东北。经人介绍，在哈尔滨再拜魏联升（元元红）为师，得魏亲传《南北合》、《江东计》等剧目，声腔与演技近似魏联升。民国十四年（1925）由东北返回天津，以小元元红为艺名，与夏艳秋合作，常在东天仙、天桂等戏园演出。民国二十六年之后，则多在任丘、吴桥、宁津、东光、乐陵、凌

县一带农村演出。抗日战争胜利之后，参加中国人民解放军二纵队四旅政治部宣传队，以京梆两下锅的形式与李和曾等分别主演。建国后退休回原籍。1956年经银达子介绍，受聘于天津市戏曲学校河北梆子科任教，向学生传授了《桑园会》、《江东计》、《战北原》等剧目。1958年因病去沧州，投奔其子李宝臣。其后曾为沧州地区戏曲学校学生传艺。1961年病逝于静海县王口。其子李宝臣为京剧演员，曾任沧州地区京剧团团长。

潘经荪(1896—1956)　　京剧票友。原名其埙，号经荪，又名步月居士。原籍浙江绍兴。青年时代留学日本，后获德国医学博士学位。民国十四年（1925）后在天津落户，在家行医，并兼任德美医院院长。潘平生酷爱京剧，工小生，先向姜妙香学戏，后从程继先学身段，在天津票界中颇负声誉。潘唱、念、做均很讲究，吐字发音颇见功力。为人慷慨尚义，热心公益，每有义演，欣然参加，从不计较戏码与名次。三十年代前后，在津演出颇多。其《辕门射戟》之唱，《玉堂春》、《奇双会》、《御碑亭》之念白、做工，《打侄上坟》、《群英会》之做工、身段等，均得姜、程真传。1956年病逝于天津。

田瑞庭(1897—1961)　　河北省安新县人。北昆笛师、教师。十六岁正式投班学艺，初拜陶显庭，工高腔和昆曲的文武老生，曾同白建桥、侯益隆、韩世昌同台演出。后嗓败，投师朱玉鳌学吹笛子、唢呐。田长期坚持冬练三九，夏练三伏，笛艺达到炉火纯青的程度。演出时，天气的冷热对他的指法毫无影响，而且不论伴奏什么剧目，从不看工尺谱，力求用笛声协助演员把感情表达准确。民国六年(1917)，韩世昌随荣庆社到京演出时，请南昆老师教授《游园惊梦》、《絮阁》、《小宴》、《痴梦》等戏。田瑞庭为了提高演奏效果，也同韩一起学戏，精心研究曲谱，每天学完曲子一定复习到深夜，直到能背诵为止。



他长期为韩世昌伴奏。民国十七年，随韩赴日本演出，他那灵活自如的指法受到日本人士的好评，被誉为“笛王”。民国二十三年，应邀执教于山东省立剧院。民国二十六年，又应邀在北京广播电台昆曲研究会教授昆曲。1949年，在北京人民艺术剧院任舞蹈队导师，同年因病返津。三年后，被天津市越剧团、天津市评剧院聘为教师。1957年，又应聘到天津戏曲学校任教。他舞台经验丰富，文吹武唱，生旦净丑无一不能。教戏时，总是一人包教一出戏的全堂脚色。1961年8月2日，因患舌癌在天津逝世。田先后收徒有庞世奇、高景池、田柏林、白鸿林、史德化、任桂林、刘仲秋等。田女菊林，曾为北昆演员，工旦，现执教于天津戏曲学校。

刘汉臣(1897—1973)　　京剧演员。曾用艺名八岁红。原籍不详，生于天津。自



幼随父（梆子老生达子红，本名刘玉堂）习艺。后改京剧武生及文武老生。刘童年时代即红于天津。中年以前的拿手剧目有《凤凰山》、《剑峰山》、《风波亭》、《闹朝扑犬》、《陈塘关》、《火烧余洪》等。他善模拟，喜功求胜，别人能演的戏，想方设法也要上演。如天津盛行《宏碧缘》时，他不久就贴演了此剧，除饰骆宏勋外，对鲍赐安一角也相当拿手。他演武戏，从不取巧，开打“猛”字当先，以“火爆”见长，每在硬拼猛打中突出豪杰、猛汉及绿林侠士的人物形象。中年时，因演武戏失误，改演麒派老生，并在上海受到周信芳的悉心指点。所演麒派剧目有《徐策跑城》、《路遥知马力》、《斩经堂》、《扫松下书》、《四进士》等。刘生性刚直不阿，遇有不平事，辄大发雷霆，难以自制。旧时每遇前台强扣包银，待遇不公时，便前往争论，乃至忿而罢演。津人因其性情急躁，以“小吴汉”称之。建国以后，刘参加了天津市建华京剧团，后因患中风症长期在家休养。1973年逝于津寓。

刘荣萱（1897—1944）　京剧演员。一名茂庭，曾用艺名小金楼。河北省东光县人。祖辈为武术世家。久居天津南市荣业大街升平舞台后。幼年拜张百顺为师，精于短打武生，兼演靠戏。一生辛勤苦学，武打勇猛，招式新奇，极受天津观众欢迎。民国八年(1919)赴江南演出数年之久，声誉始终不衰，并与上海夏月润、夏月珊结为姻亲。后返津久演于南市大舞台戏院，拿手戏有《四杰村》、《花蝴蝶》、《战冀州》、《铁公鸡》、《塔子沟》、全部《大金钱豹》等。由于演出频繁，武功过累，刘有时借助鸦片烟支撑体力，久之毒瘾日深，并频频注射毒品“海洛因”，以致体力骤衰，无法登台，终于穷愁潦倒，于民国三十三年猝然身亡。



周子厚(1897—1963)　京剧鼓师。原名德禄。北京人。周十一岁拜迟清泉为师，习京剧武场。从师学艺期间，随各戏演出打小锣、铙钹、大锣等。十九岁在京参加梆簧两下锅的小班社，开始司鼓。他往来于京津之间，曾在北京燕舞台、天津大观园随班演出，兼打河北梆子和京剧。在京剧、河北梆子分台演出后，前期专为河北梆子演员金小仙、金小香、蔡桂凤、小达子（李桂春）等司鼓；后期在富连成、荣春社科班专打京剧。为提高司鼓技艺，周四十岁又师事汪子良。五十年代，周入天津市京剧团，为丁至云等人司鼓。

周子厚在司鼓艺术上，造诣深，戏路宽，尤擅打旦脚戏，能紧密配合剧情和演员的表演灵活、准确地运用锣鼓点和曲牌。他在五十年的司鼓生涯中，曾为李洪春、谭富英、白家麟、李盛藻、杨宝森、陈少霖、徐东明、金少山、傅德威、金少臣、吴彦衡、杨盛春、梁慧超、程砚秋、尚小云、荀慧生、章遏云、李世芳、毛世来、言慧珠、童芷苓、杨荣环、徐东霞、丁至云等司鼓。1958年周到天津市戏曲学校任教。周对后学者积极培养，热心传授技艺，深受敬重。1963年逝于天津。

金玉兰(1897—1918)　河北梆子女演员。清末直隶安次县人。本姓张，后从母姓为金，字素馨。金十岁起在天津随其姐丈田德魁学演梆子花旦。及长，在天津各戏园常演《红梅阁》、《紫霞宫》、《辛安驿》等剧，以腰腿功著称。她在《红梅阁》鬼门关一段之"朝天蹬"，不用手扶，自然抬起。她兼擅青衣剧目，在梆簧同台合演时，并能扮演京剧武生、花脸脚色。民国元年(1912)，金去北京，先在中和园与小香水、金钢钻同台演出，后独立挑班，与刘喜奎、鲜灵芝共享梆子坤伶"三大金刚"之誉。民国七年，金玉兰身染猩红热，一直带病坚持演出。一日，演出《玉堂春》，身体不支，汗流不止，勉强演完，被人送回家中即昏迷不醒，延医抢救无效，三日后病殁。其姐金玉红也是梆子演员。

郭少安(1897—1962)　鼓师。山东省临清县人。少时曾习梆子老生，后因嗓败，改习京剧锣鼓。郭因仰慕天津鼓师周悦先的技艺，二十岁时在津拜周为师，由习小锣、铙钹至掌鼓，艺事精进，曾佐周悦先随李吉瑞去上海演出。及长，在津掌鼓从业。民国十八年(1929)后，任天津稽古社场面头、鼓师。其间，曾为尚和玉打武戏多年，并为稽古社子弟班学员开蒙授业。稽古社解散后，在法租界内当各戏院的场面头、应官中鼓，并常邀名角来津演出，为场面派活理业。郭鼓技娴熟，演奏富于激情，是周（悦先）派之传人。他司奏铙钹的技艺在天津也享有一定声望。民国二十二年，曾携场面官中活人员，在春和大戏院将场面位置移至下场门一侧；从此，天津戏曲舞台场面位置遂向左移。中华人民共和国建国以后，郭曾联络艺人，参与组织共和社。不久即退居家中，1962年病故于天津。郭在津收徒有王起斌、王书成、倪世文、娄云阁等人。其子郭立昌、郭中昌均在天津京剧界司鼓。

韩慎先(1897—1962)　京剧票友。原名德寿，号慎先，别名夏山楼主。祖父曾为清吏部官吏，父名韩麟阁。祖居北京，时称打磨厂韩家。韩慎先长在天津，读书私塾，及长，对鉴赏古玩、字画颇有兴趣，故于达文波路（今建设路）设一古玩店。韩自幼爱好京剧，经魏铁珊介绍，从陈彦衡学戏。韩嗓音清脆，圆润流利，高低自如，富于韵味；对尖团字、阴阳四声分辨准确，为内外行所服膺。惜只精于唱工，不习做戏与身段，清唱极



佳，舞台演出则极显呆板。1952年入天津市文化局工作，曾任艺术博物馆副馆长。1962年出差北京，住于某宾馆，因乘电梯下楼而影响血压致死。

韩生平灌制唱片较多，计有《硃砂痣》、《定军山》、《捉放曹》、《举鼎观画》、《武家坡》、《汾河湾》、《洪洋洞》、《卖马》、《二进宫》、《碰碑》、《击鼓骂曹》、《战太平》、《乌龙院》、《乌盆计》、《坐宫》、《鱼肠剑》、《桑园寄子》等，其影响遍及全国，并及国外(图为韩慎先(右)与王瑶卿合影)。

李克昌 生卒年不详。天津人。二十年代中期天津架子花脸票友，艺宗黄润甫。原为雅韵国风票房社员，能戏很多，唱、念、做均很讲究，以演《法门寺》的刘瑾、《捉放曹》的曹操最为出色。民国十七年（1928）与天津老生票友陈寄豪应济南国民大戏院之邀组班演出，极受欢迎，从此下海。三十年代初期，在天津与胡碧兰、吴铁庵等同班演出。后随言菊朋去上海大红，即在沪落户，先后在黄金、中国大戏院作基本演员。建国后入上海新民京剧团，1958年退出，复去江苏常州专区戏校任教，后又迁镇江戏校。因戏校与京剧团合并，李离职返回上海。此时已年逾古稀，生活孤独，于1963年前后病故于上海龙华敬老院。

月明珠(1898—1922) 早期评剧演员，工旦。姓任，名善峰，字久恒。河北省滦县胡家坡人。父任连会，为莲花落艺人。月明珠弟兄四人，兄善庆(艺名金不换，鼓师)，弟善年(小生)、善诚(艺名赛月珠)。善峰自幼随父唱莲花落，九岁入成兆才班。清光绪三十四年(1908)成兆才班在津被逐，月明珠随班返回冀东。其后成兆才等对莲花落进行改革，在音乐、唱腔方面吸收梆子等剧种的某些音乐旋律，创造了“平腔梆子”。月明珠当时为戏班旦脚台柱。在庆春平腔梆子班多次来津，特别是民国四年(1915)左右在津演出时，月明珠主演的《杜十娘》等戏获得广大观众的赞赏，他的演唱被誉为“月明珠调”，一时风靡天津，争相传唱。民国六年，月明珠随平腔梆子班返回唐山，活动于冀东、东北一带。民国十一年病逝于沈阳悦来栈（图为月明珠剧照，中为月明珠)。



张　凯（1898—1950） 评剧琴师。河北省顺义县（今属北京市）人。出身梨园世家，自幼随父张殿尊（梆子

琴师）学板胡，十五、六岁开始在北京天桥一带应官中弦。民国十九年（1930）到天津，投奔其弟张福堂（山霞社教师），后入该社拉评剧板胡，为刘翠霞、桂宝芬拉弦。民国三十年刘翠霞故后，又曾先后佐朱宝霞、桂灵芝、花迎春、郭砚芳、新翠霞、六岁红、莲小君等人，在此期间名声日盛，同业接踵求教。民国三十七年，张参加正风评剧社，为羊兰芬、白云峰等人伴奏。1950年病逝于天津。

张凯在演奏上，技巧娴熟，伴奏富于激情，尤擅演奏慢板、垛板，善用软弓、颤弓。演奏慢板，弓满韵足，干净利落；演奏垛板，指法多变。颤弓、连弓音调清晰，严谨流畅，具有自己的演奏风格。张授徒有赵跃庭、东福顺、张进德、金文甫（小来子）、张桂年、李元林、杨锡龄等。

郭熙瑞（1898—1977）　河北梆子演员。原籍河北省雄县昝岗村。十二岁入北京义顺和梆子科班学戏，拜崔德荣（艺名灵芝草，人称崔灵芝）为师，习刀马旦、花旦。出师后曾以小一盏灯为艺名，在天津挂牌演出。郭擅演《采花赶府》、《梵王宫》、《双阳公主》、《辛安驿》、《双锁山》、《汴梁图》、《英杰烈》等剧。在天津、北京、开封、西安、杭州、汉口等地曾红极一时。

郭熙瑞为人豪爽侠义，不趋炎附势，为此招惹了同行中心怀叵测者的妒嫉与地痞无赖的憎恨。民国十七年（1928）在山东演出，他为保护同班一女艺人不受坏人凌辱，得罪了当地一个恶棍。恶棍收买了班里一见利忘义的人，趁郭登场演戏之隙混到化妆桌旁，将配制的药物投入郭的水碗，郭下场饮用后，当夜嗓音暗哑，而后逐渐失声。这意外的打击，使郭痛不欲生。经亲友开导劝慰，他才重振精神，凭仗扎实的武功基础，一度改演《伐子都》等武生戏和《盗草》之类唱念不多的武旦戏。郭熙瑞的不幸遭遇，引起当时社会正直人士的同情与关注，他们运用舆论对邪恶势力予以抨击。由于报纸的披露，郭赢得人们的敬重，他在各地演出，慕名而至的观众反益增多。后来，郭熙瑞由于忿懑而息影舞台，在津授艺给亲生女儿金少波、金小波。少波、小波姐妹秉承父志，十几岁便在梆子舞台崭露头角，尤以其父所传摔打旦、玩笑旦行当的剧目受群众欢迎。少波早亡，郭熙瑞陪伴小波在戏班，一面传艺，一面兼在场面上打梆子，直到天津解放，父女一同加入天津移风剧社。1954年天津市举行第一届戏曲观摩演出大会，金小波以《双阳公主》获个人表演一等奖。1956年，郭熙瑞应聘到天津市戏曲学校任刀马旦教师。在此期间，向学生传授了《七星庙》、《双锁山》、《双阳公主》、《采花赶府》等剧。1958年10月，郭熙瑞随戏校河北梆子科一道并入天津河北梆子剧院附属学校。1962年退休。1977年病故于天津。

盖春来（1898—1978）　京剧演员。本名王桂林，又名王连起，曾用艺名小宝泰。河北省任丘县人。幼拜周凯亭为师学艺，随师到津。初以小宝泰艺名演出于天津各茶园，十余岁时即以《花蝴蝶》、《长坂坡》、《金钱豹》等剧轰动天津。当时天津丹桂茶园



班主李长山，以“小宝泰”艺名不响堂，为之改名盖春来（意谓盖过当时天津武生小春来）。盖出师后，去东北各地演出，以《九阳钟》、《北湖州》、《小桃园》、《东宫扫雪》等剧称于时。民国十三年（1924）以后，盖长期在天津演出。民国二十五年，在天津入天华景戏院稽古社，与梁一鸣、赵美英等合作，排演连台本戏，轰动一时。高渤海在天华景戏院成立稽古社子弟科班，盖担任武戏教师，并仍不时搭班登台。武生徐俊华、蔡宝华、李阁华等皆为盖的亲传弟子。

盖每年旅行演出多去东北各地，他的表演火爆，深受天津及东北观众欢迎。中华人民共和国建国后，盖参加牡丹江市京剧团。后去哈尔滨市任教，1978年因病卒于当地。

刘紫宸（1899—1975）　京剧琴师。北京市人。民国十年（1921）进天津，先为黄楚宝、张如庭、梁一鸣等人伴奏，后长期为周啸天操琴。1958年入天津市京剧团，1961年到天津市戏曲学校任教。刘功底深厚，初入天津，便以弓法、指法、腕力刚劲灵活而崭露头角。嗣后，与周啸天合作，更以伴奏平正大方，规矩严谨，尺寸快慢准确，轻重适宜，配合丝丝入扣，而被周倚为左右臂。刘对“下手活儿”，如弦子、月琴、唢呐等，也无一不能，尤以堂鼓最佳。偶客串一出武戏，每每抖腕几槌，便使舞台气氛剧增，令人精神大振。刘为人诚挚，仗义疏财，助人为乐，深为同行所友爱。建国后，他曾两次主动降低月薪，其中一次即减少四十元。刘对后学晚辈也甚为爱护，悉心培养，曾教授学员多人。

刘在家排行第六，因拉〔快板〕极为流利，且节奏平稳如机器运行，故得“机器六”之绰号。1975年在津病逝。

杨宝忠（1899—1967）　京剧琴师。字崇道。原籍安徽，生于北京。杨为梨园世家，曾祖杨贵庆，艺名杨二，“四喜部”武旦。祖父杨朵仙，又名桂云，字荣树，工花旦兼泼辣旦。父杨小朵，原名懋麟，字孝亭，工花旦，并擅操琴。杨宝忠自九岁从姚增禄学文武老生，后又从裘桂仙及陈秀华、吴宝奎等学艺。十二岁出台后，以小小朵艺名经常演出于北京、天津。十七岁变声，家居休养，以其父小朵所教的胡琴研讨自娱，并学五线谱等西乐基本知识。后又经梅雨田、孙佐臣、陈彦衡等指点，操琴技巧精进。二十七岁嗓音复原，再次登台，数年之间，舆论平平，遂毅然改业琴师。三十七岁以后，曾为言菊朋、孟小冬、杨宝森等操琴；民国二十八年（1939）参加扶风社为马连良操琴。1950年后，专与其弟宝森切磋研讨唱腔、音韵，并按照宝森的演唱条件，协助其创作、设计唱腔。1956年，随杨宝森参加天津市京剧团，继续担任琴师。曾任中国音乐家协会天津分会副主席。杨宝森故后，转入天津市戏曲学校任副校长，并兼课授徒。他的学生目前已在各地担任主要伴奏人员的有：海政文工团的李之祥、宁夏京剧团的王鹤文、天

津京剧三团的魏国勇等。

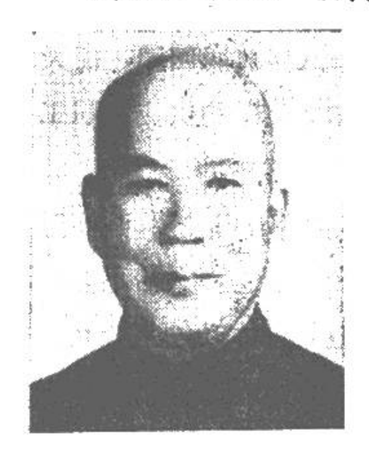


杨宝忠的胡琴技艺以敢于吸收、善于融化的创新精神著称。其琴技特点是弓法快，腕力强，指肉厚，出音刚、清、脆，托腔保调严密准确，处处为演唱者提神，曲停音不断，音断意不折，形成了杨派京剧演奏风格。

杨具天赋音乐素质，耳音绝佳，常将玻璃或陶、磁器皿，聚集一处，顺序敲击，即能发出高低不同的七个音，音律井然谐和。

杨性格诙谐、开朗，时发一语，风趣横生，令四座捧腹。他晚年患有肺结核及胃溃疡等疾病，“文化大革命”初期，又屡遭批斗，1967年12月28日被揪斗后，病情加重，含冤而死。杨子元勇，现为沈阳京剧院演员，工老生；孙鸿勋现为北京京剧院琴师。

侯来义（1899—1970） 京剧鼓师。原名侯宝元。河北省三河县小李庄人。七岁随父侯玉亭学艺，乞讨卖唱于北京、通县等地。十二岁时到天津，先在南市一带撂地演唱梆子小戏，翌年入升平茶园，拜李德启为师学锣鼓。艺成，以司鼓应活于大舞台和升平茶园数年，因曾毛遂自荐为李吉瑞打《独木关》而名噪同业，人昵称曰“小打鼓的”。侯能戏甚多，文武昆乱、南北流派皆擅长。民国十三年（1924）后，间或给小杨月楼、周信芳、孟小冬等人掌鼓板，演出于上海、杭州、蚌埠等地。二十年代鼓师周悦先离世后，侯继周给李吉瑞打鼓多年。三十年代，是侯技艺最成熟的时期，与弟侯景山（侯老四）有“天津二侯”之称。建国以后，侯携幼子侯国璋随天津崔盛斌剧团辗转演出于西北各地。1954年参加乌鲁木齐市京剧团，任司鼓、导演。



侯来义在津收徒有刘奎元、何奎路、何奎生、侯奎喜等。

王金城 约生于清光绪二十六年(1900)，卒年不详。河北梆子老生演员。河北省武清县（今属天津市）杨村人。王原为天津鼓楼东徐朴庵（清末英商麦加利银行的买办，捐官候补道）家佣工，自幼喜爱河北梆子，嗓音天赋出众，暇时常去票房票戏。私淑魏联升，艺术上得过琴师张国义（人称王八子儿）、宋直深的指教。二十年代初期，在天津“下海”为伶，先后与金钢钻、刘香玉、李桂云、秦凤云、梁蕊兰、陈艳涛、小菊处、柳香玉、小莲芬等许多坤角合作，演出于春和、东天仙、大舞台、北洋、中国、天宝、国民等戏院。民国二十八年（1939）天津水灾过后，他带头组织梆子艺人在中国大

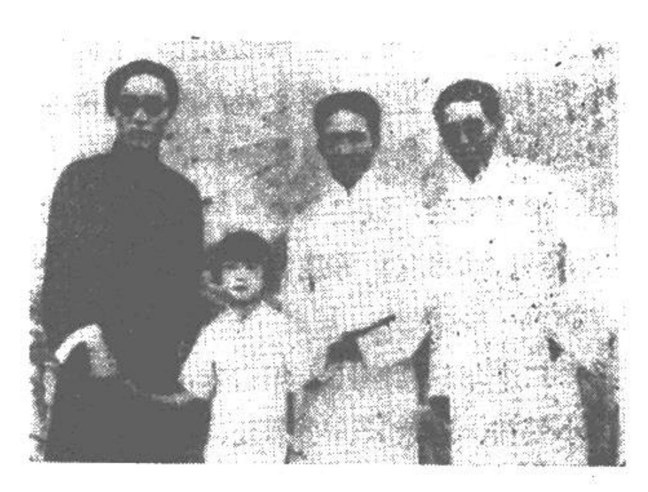


戏院举行赈灾义演，得到社会各界的支持。三十年代中、后期和四十年代前期，在河北梆子处于衰落的形势下，他不仅能够维持演出，而且售票情况良好，舆论界评论他为“元元红之后第一人”。王不尚武工，但懂得做戏，面部、眼睛都能演出情绪来。他的嗓音洪亮，擅演剧目有《江东计》、《南北合》、《桑园会》、《雪弟恨》、《算粮》、《蝴蝶杯》等。三十年代，曾到朝鲜釜山灌制河北梆子唱片。现存有国乐、胜利、百代等唱片公司为其灌制的《汴梁图》、《打雁》、《探母》、《拜寿算粮》等许多种。民国三十三年八月，王离津赴济南，行前曾在国民戏院作告别演出。此后绝迹于天津舞台。

张少良(1900—1973)　京剧票友。字在衡，原名张璿，世居天津。父贵良一生经商。少良幼入私塾，曾卒业省立第一中学，继入南开大学中文系肄业两年，后考入天津海关任外班检查员。民国二十七年（1938）赴沪任职，民国二十八年离职回津，任天津水产学校及渤海中学英语教员。中华人民共和国建国后，任天津文化采购供应站职工学校语文教员。1973年病逝于天津。

张在中学时代开始喜欢京剧，初习须生，宗余派。任职海关后正式参加海关票房，不时彩排《失空斩》、《盗宗卷》、《打棍出箱》等剧。张身体素质不佳，兼患宿疾，久治不愈，致使嗓音失色，遂改习武生，藉此强壮身体。时已年逾三十，且素无基本功，人皆笑为“妄举”。然张矢志发愤，每日清晨，手捧书卷，腿坠青砖，练功数小时。后同王秋舫、刘寄庵、沈维善从姚喜成习杨派武生。少良特制加厚、加重之练功靠、靴、把子，在家用私功。十数年间，寒暑不辍，《长坂坡》、《艳阳楼》等戏，渐臻佳境，而《挑滑车》一剧，尤称拿手。由此深得姚喜成喜爱，遂将其父姚增禄传家之武小生戏《探庄》、《八大锤》以及《蜈蚣岭》、《安天会》等授之。日本军国主义侵占天津后，张携家迁居法租界海关俱乐部，经张鸿禄引荐，得识尚派武花脸张德发。后有幸拜尚和玉为师，学演《铁笼山》、《战滁州》、《四平山》、《惜惺惺》、《赚历城》等戏；又从师兄韩长宝、娄廷玉学演《贾家楼》等剧。其后二十余年，演出纯宗尚派。张在三十年代末至四十年代中期，常与尚和玉同台演出合作戏、赈灾义务戏、搭桌戏以及参加“尚派武生大会”等。民国三十年五月，曾在上光明戏院演出三场，剧目为《铁笼山》、《艳阳楼》、《挑滑车》，由盖春来、张德发、韩长宝、娄廷玉等为之配演。民国三十四年前后，多与丁至云同台，形成一个“合作剧团”。后丁“下海”，频劝张少良从艺，张因难舍诗书生涯未允。建国以后，张少良忙于教学，极少演出。“文化大革命”中，只字不提京剧，但仍苦练腿功，直至殁前未断。

张曾传艺王荣林及票友张世勤等人。



张笑影(1900—1938)　北京人。满族。文明戏演员，北京鸿萃堂新剧社主演。民国十三年（1924），张随鸿萃堂社长筱鸣钟及全社人员首次来津，露演于聚华戏院，很快即轰动天津。从此，他每年都要以一半时间来天津演出。民国十九年夏，筱、张又以盖世社名义来津演出，剧目以清装戏为主。因全社大部分是旗人，故演来得心应手，逼真可信。张在剧团演闺门旦，以气质雍容华贵、表演婉约细腻著称。他在《张文祥刺马》、《清宫秘史》、《妓中侠》、《绣囊记》、《榴花新梦》等戏中的表演，使天津观众如醉如痴，被称为“文明戏里的梅兰芳”。张最后一次来津演出为民国二十七年，演出情况已大不如前。秋季返回北京，不久即因肺病逝世（图左一为张笑影，右一为筱鸣钟）。



金钢钻(1900—1948)　河北梆子女演员。本名王莹仙。祖籍沧州，生于北京。父为武弁。九岁开始学演河北梆子，先后拜师刘小仲与文和（艺名青菊花）。十二岁以金钢钻为艺名，应工青衣，在北京三庆园、广德楼等戏园登台。从十三岁离京至四十八岁病逝，一直定居天津。其间，曾多次赴上海、北京、汉口、奉天（今沈阳）等地演出，月包银多时达一千八百银元，各地相邀者仍争先恐后。

金钢钻身材矮小，但扮相妩媚动人，嗓音天赋出众，当时人以“金喉铁嗓”誉之，并得“梆子大王”之徽号。民国初年，与小荣福、张小仙、小香水并称“青衣四杰”。她的嗓音清脆洪亮，中气充足。为了发挥声音高亢之所长，她的演唱调高通常是D调甚至^{b}E调，行腔多在高音区，每句唱腔尾部的余音，宛如金属器皿震动，悠扬动听。她在文和的指教下，吸收了老生行当唱腔的刚劲特点，加入夯音、腭音等技巧，听来别具特色。板式方面也多有变化，后来深受观众欢迎的〔反调〕(亦称〔反梆子〕)、〔悲调二六板〕等，均由其创造。在《孟姜女》“过关”一折加唱小曲的演法，自金试演之后，为效法者视为成规沿袭下来。金钢钻对河北梆子女声唱腔的丰富和发展，使她成为卫派梆子青衣行当的代表人物，私淑者甚众。自小香水（李佩云）于民国初年由青衣改工老生之后，二人一生一旦，合作时间最长。

金钢钻擅演剧目有数十出之多，其中以《大拾万金》、《丁香割肉》、《孟姜女》、《桑园会》、《汾河湾》、《大登殿》、《苦中苦》、《三世修》、《妻党同恶报》等影响最大。她青

年时代，经常日演两场，每场双出，不同行当，不同演法。如前演《三疑计》，饰端庄稳重之李月英，对唐寅诉冤之处，除凄怆欲绝、如泣如诉的歌唱动人心脾外，神情表演也独步一时；而大轴戏则改换别具情趣的《十八扯》，饰孔尚英，在台上有许多串戏，说学逗唱，滑稽可爱，很是精彩。三十年代，与小莲芬、小爱茹在天津重新编排《庚娘传》、《珊瑚传》、《烟鬼叹》等剧目，在音乐、唱腔方面做了许多革新尝试，受到内行和观众的好评。

自二十年代初至四十年代末，她先后同小香水、驴肉红、云笑天、王金城、银达子、小爱茹、赵紫云、小菊处、秦凤云、韩俊卿、花中秀、柳香玉等人同台演出，编排了很多新戏上演，丰富了河北梆子演出剧目。民国二十四年（1935）一月，她两次与评剧演员刘翠霞在春和大戏院联合举行秦腔（河北梆子）、评剧两下锅演出，社会反响强烈。金钢钻在同这些艺人合作当中，注意吸取他人所长，别人向她求教，她也不保守，因此，艺人们愿意同她合作。

金钢钻在演出实践中经常向京剧名家请教，唱、做方面多有采撷，并糅化到梆子剧种之中。从二十年代末期开始，她时常反串京剧《目连救母》（老旦）、《钓金龟》（老旦）、《三进士》（老旦）、《空城计》（老生）、《翠屏山》（武生）等，生、旦及丑行皆能演出优等水平。

金刚钻为人诚实热情，乐于助人。民国六年，秦凤云首途天津，于大舞台戏院为金钢钻演开场戏，金见秦聪颖好学，便经常抽暇为其说戏教唱，指点艺事，使秦的演技长进很快，并获“小金钢钻”之称。秦为报答金之提携，以师礼相待，金拒不应允。民国十四年七月，为声援上海五卅运动，金还参与了天津艺曲改良社组织的义演。

金于民国十七年在津出嫁京剧演员刘汉臣，此后常在丹桂戏院以“风搅雪”演法，夫妻合演《红鬃烈马》、《柳金蝉》等剧。梆簧同台不同调，各尽其妙，观者踊跃。民国十九年，金与刘离异，翌年改嫁河北梆子演员梁达子（云峰），夫妻也常同台演出。

四十年代，河北梆子剧种衰落，艺人星散，班社寥寥。金钢钻以梆子门户之支柱自任，拒绝高薪邀请，决不肯改工京剧。她与银达子、韩俊卿等人志同道合，固守天津中华茶园。为组班底，她将私有戏箱变卖，又和银达子等人到电台以清唱代做商业广告，将微薄收入平分给同班艺人维持生活。



金钢钻嗜毒成瘾，致中年之后百病缠身，体力衰竭，几乎难以应付频繁的演出。但为生活所迫，终年带病登台，

民国三十七年四月九日下午，在中华茶园演出《捡柴》后，猝然昏倒后台，送医院急救无效，于次日病殁。

金钢钻一生，在高亭、蓓开、百代、胜利、物克多等多家唱片公司灌制了数十张唱片。有女徒柳香玉，在天津有一定的影响，1951年9月18日被反动分子刘凤石杀害。(上页图为金钢钻剧照。右为金钢钻，中为活吕布)。

赵鸿林（1900—1979）　京剧演员。艺名小十三旦，别署松雪馆主。河北省香河县人。到天津后曾久居于福安大街元福里。赵七岁时拜侯俊山为师，学演梆子花旦，能戏有《红梅阁》、《梵王宫》、《双锁山》等。民国四年（1915）又拜韩瑞安为师，改学京剧武生。学艺期间，曾得张黑及尚和玉的指点。民国七年，尚和玉为韩长宝、赵鸿林排演《神亭岭》，因当时韩、赵正值少年，故在《神亭岭》后面加上“少年立志”。尚和玉为韩、赵精心设计武打和“孙策拜庙”的表演。在北京首次演出，赵鸿林饰孙策，韩长宝饰太史慈，一炮而红，从此《神亭岭》又名《少年立志》，流传于世。民国九年满师后到天津，经常演出于关下普乐大街普乐茶园及南市丹桂茶园。短打长靠皆能，以《恶虎村》、《挑滑车》等戏与当时天津武生李兰亭旗鼓相当，同誉剧坛。后赴上海，与周信芳等合作演出新编历史故事剧《七擒孟获》，赵扮孟获，由于唱、做、武打均有创新，极受欢迎。不久，周信芳与赵鸿林等又应邀到津，在下天仙茶园演出《七擒孟获》，赵鸿林设计的汉调“仰面朝天一声叹”的唱段，风靡一时。由于赵鸿林与周信芳、唐韵笙、钱金福、九阵风、黄桂秋、侯喜瑞、王长林等合作日久，博采各个行当精华，兼收南北两派之长，形成了自己的艺术特色。所演文武剧目，不受某一流派限制，或苍劲粗犷，或清新明快，随戏因人，风格各异。



自三十年代以后，赵在天津编演了许多连台本戏，如《后羿射日》、《金台传》、《华丽缘》、《土行孙三戏邓婵玉》、《月老戏红丝》、《月中攀桂》、《天下第一桥》、《释迦牟尼出世》、《乾坤斗法》、《火烧红莲寺》等。民国二十九年，赵应徐兰沅邀请，与徐合作在北京广德楼戏院成立勤节社，赵鸿林编演的连台本戏《八仙得道》，由白家麟、黄玉麟、李盛斌、王少楼、安舒元等主演，历久不衰。后赵鸿林携带此戏返津，演出于北洋戏院与庆云戏院，仍轰动一时。民国三十四年后，赵曾随麒派老生刘文奎等出国，赴菲律宾等地演出。五十年代初期，赵鸿林为谭富英、裘盛戎等编排了《清官谱》、《正气歌》。1956年到河北省京昆剧团及省戏校任教。1979年赵为了抢救武生的失传剧目，回忆并重新整理了三十年代他与金少山在上海合作演出的《大破金龙寺》、《三收何元庆》、《锤震金蝉子》等剧，准备传授中国京剧院的中年演员，因劳累过度，患脑溢血病逝于北京。赵的弟子有佟伯

扬、杨麟玉、小崔盛斌、张三全等。赵之长子赵万鹏，在天津京剧三团任编导；长孙赵一昆工文武小生，在山东省京剧团工作。



荀慧生(1900—1968)　　京剧演员。原名词儿，又名秉超，字慧声。艺名白牡丹，别署小留香馆主。河北省阜城县谷庄村（原属东光县）人。七岁时以五十元身价“写给”天津小桃红梆子戏班，后庞启发赎为手把徒弟，并在天津西头韦驮庙义顺和科班借台习艺。初学梆子青衣、花旦，学艺三四年，即以“白牡丹”艺名首次演出于天津魁星楼，其后即经常演出于天津及附近乡镇。老生孙菊仙喜其聪明伶俐，颇多提携。十三岁后，随师兄庞三秃进北京入三乐社带艺入科。入三乐社后，遇路三宝、吴菱仙、王瑶卿等名师，经常受益，艺乃大进。后改演京剧。荀在编剧家陈墨香的熏陶下，文学艺术修养颇深。对表演艺术精益求精，终于创造出清新绮丽、别具一格的花旦表演艺术，称为“荀派”，并被誉为“四大名旦”之一。“文化大革命”开始不久，荀即遭到残酷迫害，于1968年12月26日逝于北京（图为荀慧生童年照）。

小毛儿　　生卒年不详。三四十年代天津有名的龙套头。籍贯不详，久居天津。由于职业卑微，故姓氏及大名不传。小毛儿会戏多，经验广，技艺精。他带领的两堂龙套（其中包括一个“挎刀”），要价（包银）要比一般龙套高出一倍以上，故一般的戏班不敢问津。然而由于“傍戏严实”，台上“赢人”，却常被一些名演员（主要是来津演出的京角）邀聘。小毛儿带领的两堂龙套，其特点一是简单的活儿不懈怠，复杂的活儿不“砸锅”。如遇有《群英会》等需要“站堂”的活儿，十几分钟甚至几十分钟站在原处，始终聚精会神，决无东张西望、歪歪扭扭等搅戏现象。如遇有《大八蜡庙》、《战宛城》、《芦花荡》等戏的复杂活儿，能做到繁而不乱，杂而不乱，快而不乱。二是配合整齐，无论是步伐还是动作，均能互相关照，整齐一致。三是在一些戏里该唱的曲牌，均能人人开口，唱好唱完。“喝堂威”能根据剧情，分别掌握声调的高低，声调的长短，语气的轻重，音量的大小，绝不是“一道汤”地喊一声完事。

小毛儿等从不坐包。在演出的间隙里，小毛儿的职业是在南市的当铺门口，收购即将到期的“当票”，做“小押”买卖。其他几人也各有零散职业。小毛儿一生独身，常住于旅舍之中，晚景凄凉。

小兰芬(1901—1969)　　京剧女演员。本名吴裔雯，天津人。祖居津郊西沽村。父为商人，喜好京剧，与天津票界有来往。小兰芬少时即经常受艺于票友窦砚峰、王庚生、李采繁等。清宣统三年（1911）正式拜小兰英为师，入梨园业，研习谭派艺术。成

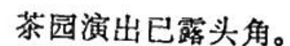
熟后之代表剧目有《打棍出箱》、《武昭关》、《洪羊洞》、《桑园寄子》等。小兰芬除演老生外，有时亦串演老旦。因声音高亢，尤其高腔处理得婉转多姿，故受到观众的喜爱。津人爱其艺，每于年节，常邀其上演老旦“看家”戏，如《目连救母》、《滑油山》、《钓金龟》等。



二十年代中期，新汪（笑侬）派在津风行，小兰芬正值嗓音变左，遂弃谭学汪。又经小兰英、露兰春、小月红等指点，后遂以汪派戏红遍京、津、沪、汉及东北各地。她的常演剧目有《刀劈三关》、《斩黄袍》、《张松献地图》、《钟子期》、《马嵬驿》等。

小兰芬后来进北京奎德社，曾长期与秦凤云、李桂云等合作，演出文明新戏，饰生脚。剧中人物有大段念白时，小兰芬慷慨陈词，淋漓尽致，非常感人。其演出剧目如《温少奶奶的扇子》、《珊瑚传》、《一元钱》、《空谷兰》等，皆受欢迎。后来离开奎德社，又拜孙甫亭为师，深造老旦行当。其后嗓音愈变愈左，遂毅然改工老旦，与之合作者如雪艳琴、新艳秋、言慧珠、赵燕侠、吴素秋等，均倚重之。中华人民共和国建国以后，小兰芬先后参加了尚小云剧团、赵燕侠剧团。1969年病逝于北京。

李兰亭(1901—1955)　京剧演员。河北省永清县韩村人(另说文安县人)。久居天津南市芦庄子观星里。天津风格京剧武生当中影响最大的演员之一。李自幼即喜舞拳弄棒，童年在本村习学武术，幼功极佳。及长，精于武术硬功，常在乡间以武会友。清宣统元年(1909)，武生张德奎下乡演戏，途经该村，见八岁的李兰亭功夫很好，颇钟爱之，遂收为弟子，习京剧武生。他苦心钻研，进步很快。到民国九年（1920）左右，在天津各



茶园演出已露头角。



李兰亭以短打见长，表演勇猛剽悍。他把武术中的气功运用到舞台上，在猛烈格斗中，不仅快速、准确，且始终面不更色，轻松自如。李成名后，对武生的开打程式和兵器的使用，曾有不少创新，增加了武打“路数”，影响很大，被称为“李派”。代表剧目有：《杀四门》、《赚历城》、《界牌关》、《金钱豹》、《乾元山》、《狮子楼》、《蜈蚣岭》、《武文华》、《恶虎村》、《塔子沟》等。民国二十七年，应天华景稽古社科班之邀，执教数年。其弟子较著者有：樊幼亭、小兰亭、李元春、李大春、梁慧超、郭景春、郑永春、栗承莲等。稽古

社解散后，李僧弟子李元春、杨声华等赴东北演出。1955年患中风症，半身瘫痪，返回原籍，同年夏逝世。

张艳芬(1901—1976)　京剧女演员。工青衣、花旦，兼演文武小生。天津人。七岁随父张德祥习艺，十岁登台。早期出演于普乐茶园，当时拿手剧目以“三小戏”为主，如《小放牛》、《小上坟》、《小过年》、《打杠子》、《得意缘》、《浣花溪》等。描摹小儿女情态，极具情趣，具有“兜、抖、逗”的特点，但又不伤大雅，切合剧情和人物。

二十年代末，张舅高静轩托友人介绍，让张拜王瑶卿为师，得为王门较早的亲传女弟子。数年后，艺术风格为之一变，不仅台风雍容华贵，而且念白、“刀枪架”、“走边”、“趟马”等，也颇具老师风范。这时的代表剧目有《芦花河》、《雁门关》、《儿女英雄传》、《姑嫂英雄》、《柳迎春》、《武昭关》及文武小生戏《白门楼》、《虎牢关》、《凤仪亭》、《罗成叫关》、《罗章跪楼》等。经常与言菊朋、高庆奎、王又宸等合作演出。三十年代末，张艳芬参加



天津以武戏出名的大舞台合作班社。除演出大型武戏《张文祥刺马》、《九阳钟》、《龙潭鲍骆》、《马天保》等戏外，并参加连台本戏《济公传》、《西游记》、《欧阳德》、《金台传》、《金刀记》、《捉拿康小八》、《石头人招亲》、《狄青传》、《盂兰会》等演出。被邀去过京、沪、汉、辽等地，但基本是短期合同，演出大本营则基本上在天津大舞台。经常与刘荣萱、七岁红（李文清）、刘汉臣、程永龙、梁一鸣等合作演出。

建国后，张参加了塘沽京剧团。“文化大革命”中，被转入塘沽电器厂当工人。1976年春，病逝于天津。

张德发(1901—1981)　京剧演员，兼演昆曲。河北省安新县马村人。九岁拜王清善、陶显庭为师学昆曲。十二岁登台，在河北省农村流动演出，艺名小青面虎。民国十年（1921）拜尚和玉为师，学京剧武生，所演尚派戏《挑滑车》、《惜惺惺》、《铁笼山》等有一定影响。其勾脸戏优于素脸戏。后专工武花脸，以张飞戏及《白水滩》最称拿手。民国十七年，张德发入天津天华景戏院演出，长达七年。民国二十五年转中原游艺场。后又流动搭班于天津大舞台、北洋、新中央等戏院演出，并在稽古社子弟班兼任教师。直到四十年代后期，张始终以武二花享名天津。

1949年建国以后，张德发随侯永奎等参加北京人民艺术剧院，担任身形舞蹈课教师。后又与部分昆曲艺人撤出人艺，另组剧团。1951年在黑龙江北安县京剧团。1952年应邀赴哈尔滨工作。“文化大革命”中，张德发遭受迫害，长期卧床不起，于1981

年逝世。

韩富信（1901—？）　北京人，出身梨园世家。十三岁入富连成三科，由刘喜益开蒙，习武二花。后从艺童凤岩、肖长华、侯喜瑞、丁俊等人，学“八大拿”、《卢州城》、《战濮阳》、《大名府》等戏，工架讲究，兼擅跌扑，脸谱亦名冠一时。民国十二年（1923）与茹富兰等同搭华荣班，在京、津、沪等地演出。民国二十四年受天津稽古社子弟班之聘，任副社长兼教师。曾为《侠盗罗宾汉》编词设腔，对该社发展多所建树。

碧云霞（1901—1968）　河北梆子女演员，兼演京剧。本名谢慧侠。祖籍江苏吴县（今苏州）。久居天津。八岁开始学艺，开蒙老师为梆子青衣林黛玉。民国三年（1914）随养父谢玉山（即梆子花旦谢翠兰）习艺，兼习武打基本功。后延师改习京剧，并曾受益于陈彦衡、吴菱仙、欧阳予倩、冯子和等。二十年代初，碧与盖叫天合演于天津天福、大舞台等戏院，成为天津观众心目中最受欢迎的女演员。先后与其同台者有盖叫天、李万春、麒麟童、时慧宝等。此后，碧云霞经常在京、津、沪、汉等地演出，并到新加坡、马来西亚、香港、澳门等地献艺，还能用广东话串演粤剧。碧云霞擅演的剧目很多，其中梆子戏有《辛安驿》、《红梅阁》、《紫霞宫》、《遗翠花》、《扫地挂画》、《阴阳河》；京剧有《孟姜女》、《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《枪毙阎瑞生·莲英托梦》、《宝蟾送酒》、《盘丝洞》、《狸猫换太子》、《宝玉惊禅》、《天女散花》、《春香闹学》、《玉堂春》、《三娘教子》、《霸王别姬》、《状元祭塔》、《金玉奴》、《穆桂英》等。



民国十五年，碧云霞与曾在北洋政府军界任过要职的寇永初（又名寇英杰）结婚，婚后息影舞台。1968年春逝于津寓。长女谢虹雯，亦为京剧旦脚演员。

小翠云（1902—1962）　河北梆子女演员。本名耿慧珍。原籍河北省交河县苑庄。七岁时，在天津河北大街投师李龄勋，学演河北梆子青衣行当。九岁在天桂戏院首登舞台。艺名金飘香，不久更名小翠云。她先与李化州（十三红）同台合作，经常在天桂、大新等戏园演出《南天门》、《血手印》、《三疑记》等剧。后偶与魏联升（元元红）唱对儿戏，从此得到魏的提携。她艺随年长，逐渐在天津观众中产生影响。二十年代初，在天津为北塘一带沿海受灾渔民义演募捐，事后，渔民将当地一条最大的渔船命名为“翠云号”，以示谢意。民国二十六年（1937）抗日战争爆发，受时局影响，一度辍演。四十年代中期再次登台，先与筱玉芳、小月珠等评剧演员一道举办秦腔、评剧合作演出，后搭入梆子散班在津流动献艺。民国三十七年与梁达子（云峰）、梁蕊兰在津出演于励志社。此后至建国初期，轮番与银达子、韩俊卿、梁蕊兰、柳香玉、梁达子等人合作，演出于庆云、中国、大观园、华北、中华等戏院。1953年，加入沧州地区实验河北梆子剧团，担任主要演员。1958年至1961年，因行政区划变动，调入天津市河北梆子剧院附属学校

任教。1962年调回沧州，同年病逝。

小翠云早年应工青衣，建国后改工老生。或生或旦，兼取各派优长而不为流派所缚。她嗓音清亮刚烈，发声吐字磁实，旋律保留较浓重的直隶派特点。她在剧坛几十年，以唱工为河北梆子观众所称道。其夫梁云峰，艺名梁达子，亦为河北梆子演员，在天津梨园行有一定影响，擅演老旦、老生，并曾为金钢钻专司梆子。



马艳云(1902—1954)　　京剧女演员。工青衣、花旦。祖籍江苏，久居天津。启蒙老师为景丽云，后拜王瑶卿、王云卿等为师。文武全才。二十年代末期红于天津，被称为天津"四大坤旦"之一(另三人为胡碧兰、徐东霞、金友琴)。马与票友王庾生合作多年，并得王的指点。能戏有《马上缘》、《虹霓关》、《儿女英雄传》、《花木兰》等。其姐马艳秋，青衣、老生皆所擅长；妹马艳芬，在京搭马连良之扶风社多年，被倚为良辅。马艳云于三十年代末嫁与天津企业界之叶庸方，自此息影舞台。1954年病逝于天津寓所。

李金顺（1902—1953）　　另说生于清光绪二十二年(1896)。评剧女演员，工旦。天津西王庆坨人。出身贫苦艺人之家。父李文发，原昆腔鹤麟班笛师，后务农。因迫于生计，李金顺十四岁随母进天津谋生。李先从秦腔演员魏联升习秦腔。翌年，在坤书馆向葛春兆学唱京韵大鼓，后被莲花落艺人张柏龄、阚子林凑钱赎身，改学落子。十六岁拜孙凤鸣（东发亮）为师，又先后受到贾兰亭、刘宝山、夏春阳、倪俊声、董瑞海等人教益。

李金顺天赋聪慧，学艺刻苦。十七岁初登舞台，唱零散小段。十八岁粉墨登场，演出折子戏。她在唱腔中吸收了大鼓成份，唱腔新颖、委婉，受到天津观众欢迎。后赴东北营口演出，观众认为"不象蹦蹦，象大鼓"，反应不佳。李碰壁返津，一面与花莲舫合作，组成金花玉班演出，一面继续钻研技艺，坚持创新。她反复实验，力求把吸收的大鼓行腔与落子唱腔结合得天衣无缝，并突破原有成规与上下八小节的限制，使之行腔自由，高亢粗犷，创造了俗称"腔急还将气暗偷"的大口落子演唱风格。李非常重视字音，吐字归韵、四声阴阳都很准确；演唱时讲究字重腔轻，不以腔害字。因此，吐字清晰，接近口语，具有纯朴美。在念白时插进语助词，念时抑扬顿挫，铿锵悦耳，创造出一种京白韵白间杂，感情真切的念法，听起来既生动又富有生活气息。在表演中，把唱、念、做的艺术手段，糅为一体。尤其擅长运用〔大悲调〕、〔流水〕等唱腔，灵巧多变地表达人物的内在感情。在伴奏上，她增加了乐器如笙、管、琵琶、三弦、二胡等，以加强音乐气氛。由于李金顺锲而不舍地苦心钻研，其艺术日臻成熟，声誉日隆。民国十三年(1924)，

她独立组班，在安东（今丹东）与郭子元组成元顺剧社，与刘子锡、李文芷、刘红霞、喜彩春、李宝顺、吴云声、麻子红、赵仙舟、岳春林、杨和尚、张永祥、赵师父、胡庆生等人合作。其后，在不断的艺术实践中，逐步创立了“李派”艺术。

民国十四年（1925），李金顺在津演出，因与天天舞台经理吴万祥发生矛盾，停止合同，遭到了吴的忌恨和暗算，被迫二次赴东北安东演出。翌年，载誉回津，吴亲向李赔礼道赚，仍在天天舞台演出。民国十七年，安东汉奸司会三勾通天津日租界宪警衙门，把李又劫往安东，后至哈尔滨、沈阳等地演出。民国二十二年以后，李金顺被哈尔滨大财阀张景南之六子张冠英霸占，从此息影舞台。民国三十五年，李到天津重返舞台，与刘小楼合作，成立明玉评剧社，首演于国民戏院。因久离舞台，嗓音远逊当年，技艺生疏，舆论平平。又因社会秩序混乱，不久辍演，穷愁潦倒，生活濒于绝境。中华人民共和国成立后，于1952年应邀从事培养评剧接班人工作。1953年，因心脏病猝发，于天津逝世。

李金顺的代表剧目有《杜十娘》、《桃花庵》、《雪玉冰霜》、《打狗劝夫》、《珍珠衫》、《女开店》、《德孝双全》等。她灌制的唱片有《桃花庵》、《珍珠衫》、《移花接木》、《杜十娘》、《书囊记》、《高成借嫂》、《芙蓉花下死》、《三节烈》、《王少安赶船》、《不自由婚姻》、《刘公案》、《冤禽恨》等。此外，她还排演移植了不少新剧目，如《爱国娇》、《蝴蝶杯》、《鞭打芦花》、《燕子笺》等。其中《爱国娇》一剧，富有爱国主义思想，很受观众称赞。李金顺发展和提高了评剧旦脚的演唱和表演艺术，改变了前期评剧——落子时期的舞台全以男旦领衔的局面。

李金顺收有少顺、小顺、喜顺三名徒弟。艺宗“李派”的评剧演员很多，其中先后在天津长期演出并享名的有刘翠霞、李银顺、李宝顺、鲜灵霞等。

张福堂（1902—1980）　评剧鼓师。河北省顺义县（今属北京市）人。七岁随父学唱河北梆子，十二岁献艺，十五岁进天津，十六岁改学评剧。工小生，兼演青衣、花旦。其后，稍有名气，拿手戏有《刘伶醉酒》、《铁莲花》、《李香莲卖画》、《孙继皋卖水》等。后因身材高大，形象欠佳，改学场面，习司鼓，曾向任善庆（金不换）请益。由于勤学苦练，鼓技日进，先后与倪俊声、白玉霜等人合作。



民国十六年（1927）专任刘翠霞鼓师，多年间合作默契，直至民国三十年刘翠霞辞世。其后，至民国三十六年间，曾先后为朱宝霞、桂灵芝、郭砚芳、莲小君、小灵霞、花迎春等人司鼓。民国三十五年为了摆脱业主的盘剥，与王玉堂、刘小楼等艺人领衔，在天津成立正风评剧社（共和班）。他久居天津，声誉颇隆。1949年建国后，任正风评剧社社长。1953年转天津评剧院任鼓师。1958年改做教学工作。1980年病逝于天津。

张福堂的鼓技，打文戏舒展细腻；打武戏洒脱明快。在掌握速度节奏上，准确严谨，稳健鲜明。特别是伴奏〔慢板〕、〔垛板〕有独到之处。张曾与孙伟合著《评剧器乐入门》一书于1959年5月出版。授徒有朱宝霞、小灵霞、新凤霞、兰德唐、德顺、程捷等人。

秦凤云（1902—1982）　河北梆子女演员，工旦。字志贞。祖籍安徽颍州，生于天津。父名得胜，字恒源，曾履军籍。秦幼时家境贫寒，十二岁到北京拜河北梆子男伶文和（青菊花）为师，专习青衣、花旦，并得益于小双屏、宋玉春等前辈艺人。十三岁在北京中和园首登舞台，十四岁入张家口庆丰戏院班，不久，赴奉天（今沈阳）演出。民国六年（1917），秦到天津，在第一舞台和大舞台为金钢钻演开场戏。金爱其聪颖，常为其教唱说戏，指点艺事。女伶鲜灵芝、张小仙也与秦情趣相投，在彼此交往中，秦在演唱方面也得到她们的指教，因此进步很快。秦仪表端庄，扮相漂亮，嗓音清越甜美，大得时誉。当时常演的剧目有《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《玉虎坠》、《三娘教子》、《忠孝牌》、《桑园会》等。



民国十年六月，在坤班奎德社担任头牌主演的鲜灵芝，征得金钢钻的同意，向主事人杨韵谱推荐秦凤云加入奎德社。杨向秦传授了时装新戏《一封书》，不久在北京庆乐茶园演出，闻名京城。半年后，秦随奎德社返回天津，在大新舞台与鲜灵芝同台合演，津人更是刮目相看，声誉日盛。在鲜灵芝、张小仙相继脱离奎德社之后，秦继任头牌主演。凡鲜、张在该社所主演的剧目，均由秦接演，鲜、张之所能技艺，秦亦无所不能。秦在奎德社八年有余，一直奉杨韵谱为师，以演时装新戏为主。据秦生前回忆，她在奎德社期间排演时装新戏有八十余出。现有文字可查的三十余出，如《一封书》、《丐侠记》、《一元钱》、《荆花泪》、《梁武帝》、《绣囊记》、《一念差》、《女侯爷》、《十五贯》、《珊瑚传》、《庚娘传》、《华娥传》、《恩怨缘》、《长葛狱》、《铁牛城》、《细柳娘》、《沈万三》、《麟箫缘》、《高廷赞》、《仇大娘》、《势利眼》、《青梅》、《张诚》、《家庭祸水》、《湖天幻影》、《双鱼玉佩》、《一夕报应》、《名士美人》、《慕艳惊莺》、《电术奇谈》、《绿窗残泪》、《暗室晴天》、《风月宝鉴》、《巧报恩》等。当年，天津报刊称秦“扮相秀丽，装饰幽雅，唱腔淋漓动听，做派整齐，台步活泼，演做逼真”。谓“观其所演之新剧，新奇佳妙，皆为有益世道人心之作。又兼布景新颖，故颇引观剧者之欢心”。在此期间，秦在杨韵谱的指导帮助下，还加工整理了一批河北梆子传统剧目。杨专为秦编写的《岳雷招亲》（后更名为《柜中缘》），演出后，影响相当广泛。

民国十八年，秦凤云因出嫁脱离奎德社，在天津闲居。民国二十六年春，婚变后重

登舞台，在津组织坤班复兴社，长期在北洋戏院演出时装新戏，其中以《苦果》、《女侦探》、《钱秀才》等剧影响广泛。京、津、沪多家报刊连篇报道她在天津演出情况。民国二十八年以后，秦以演古装戏为主，上座良好，历久不衰。据《新民报》民国二十八年十月报道，当时天津各戏院大多萧条冷落，唯秦凤云班在北洋戏院平均座客千余，打破当时天津戏院上座记录。直到民国三十年三月，秦在天津仍拥有众多观众。

秦不仅擅演时装新戏，在传统剧目的演出上也锐意出新。民国二十八年，她在别人帮助下新排《秦雪梅》一剧，改变仅演《吊孝》一折的传统，从商林在秦府读书起，至花园遇美、梦思疾病、爱婢替侍、识情病殁、过府吊孝、守节冰霜、诓女逼嫁、花堂闹婚等场次；同时在唱腔、音乐以及表演方面有许多新的设计。首场演出，电台在剧场作了实况转播。此后该剧风靡一时，同行们纷纷学演，一时成为河北梆子班社无一不上演的剧目。秦技艺全面，青衣、花旦、老旦诸行皆能。她演全部《蝴蝶杯》，“藏舟”一折饰胡凤莲（闺门旦），“投县”一折饰田夫人（青衣），“打子”一折饰田云山（老生）。她反串老生行当时，唱、做模仿元元红（魏联升），内行认为很像。四十年代初期，秦凤云离津赴北平，偶尔来津献艺，但为期短暂。民国三十四年之后，再次辍演。1951 年与李桂云共组北京新中华秦腔剧团，旋即应聘任教于中国戏曲学校地方剧科。1954 年借调保定戏校教学一年。在此期间，当选为河北省政协委员。1965 年退休。1982 年 2 月 11 日病逝于北京。

秦凤云在国内灌制有数十张河北梆子唱片，分别由百代、高亭等唱片公司出版；并于 1938 年受日本某唱片公司邀请，携琴师宋直深东渡日本灌制唱片。

碧莲花（1902—1948）　评剧女演员，工旦。原籍天津。幼年时，因家境贫寒，被父母卖给他人作养女，学唱京韵大鼓，后又被迫为妓。警世戏社二班在物色女徒时，发现了她，派严子臣将其赎出，在津从罗万盛（金镶玉）学唱落子。她练功勤奋，学习专心，半年之后，便登台饰演小脚色。后又受到盖月珠（王东海）、盖明珠（张九凤）、赵月楼等老艺人指教，一年后开始演二路旦脚，如《珍珠衫》的平氏、《三节烈》的张秋莲、《桃花庵》的窦氏、《杨三姐告状》的杨二姐等。后在警世戏社二班开始挑梁，经常往返于天津、东北一带演出。她曾在津与刘翠霞、花玉兰等人合作演出，以《珍珠衫》、《杜十娘》、《打狗劝夫》、《黄氏女游阴》等戏而驰名。尤其演唱《黄氏女游阴》中的“走过金桥过银桥……”〔快二六〕时，甩完腔，观众无不鼓掌叫绝。民国二十年（1931）“九一八”事变后，碧莲花长期在津与白玉霜、爱莲君、李银顺、花玉兰、花月仙等人合作演出。

碧莲花扮相俊俏，嗓音清脆甜润，唱腔高亢响亮，音厚气足，刚柔相济。她的一些主要唱段均是“一个半眼”弦，形成了自己的演唱风格。她唱〔垛板〕、〔锁板〕、〔搭调〕，响亮干脆，不拖不滞。唱平板夺字的〔快二六〕，轻快流畅，顿、掏、闪、垛一气呵成。她的念白，由于有京韵大鼓的功底，善于从语气变化中换气，口齿清晰，嘴皮子有劲。其

代表剧目有《黄氏女游阴》、《马寡妇开店》、《杜十娘》、《打狗劝夫》、《枪毙驼龙》、《杨三姐告状》等。灌制的唱片有《黄氏女游阴》、《打狗劝夫》、《富春院》、《花为媒》、《珍珠衫》等。

朱小义(1904—1941)　昆剧、京剧演员。河北省玉田县人，久居天津老西开。初学昆剧武生，师事郝振基、王益友。后改京剧武生兼武丑，拜师尚和玉。朱小义幼功扎实，十四岁搭北京荣庆社，登昆剧舞台，常到天津演出，拿手剧目有《夜巡》、《夜奔》、《探庄》等，深为津人及当时知识界所喜爱。其《夜巡》等剧中的走边、旋子、飞脚，均能落地无声，轻巧敏捷，突出了夜中行动的特点。拜尚和玉改唱京剧后，除经常演出尚派武戏外，其"猴戏"更享盛名，如《安天会》、《水帘洞》等。后来参加稽古社，在天华景戏院演出连台本戏《西游记》中饰孙悟空，亦极受欢迎。

朱小义谨守戏德，无论担当主演或配角，均能全神贯注，毫不懈怠，为梨园同业所敬佩。中年以后，受鸦片烟累，身体日趋衰弱，再难胜任大型武戏，只能以演小型开打戏和演无关紧要的配角维持生计，境遇困窘，最后终以体力不支脱离舞台。民国三十年(1941)病困死于天津。

云笑天(1904—1953)　河北梆子女演员，工老生。本姓刘，初名云金红。原籍北京。民国五年(1916)云笑天即在天津演出。后到太原，不仅应工河北梆子老生，而且能反串山西梆子青衣。民国二十四年与金钢钻、小香水、赵紫云、小菊处等人首次合作，在天津的北洋、春和、新中央等戏院断续演出十几年，很受观众欢迎。在张家口、大同以及东北一些地方也有较大影响。云笑天能戏甚多，文武诸行无所不演，尤以架子老生功夫最为精彩。《男起解》、《杀府逃国》、《铁冠图》、《四郎探母》、《南天门》等为其代表作。她的腰腿功夫扎实，演《铁冠图》，能肩背旦脚在台上走各种繁难动作。建国以后，与刘香玉合演《蝴蝶杯》，在"游龟山"一折中饰田玉川(小生)，"投县"、"打子"两折饰田云山(老生)，"洞房"一折再饰田玉川，身段表演与唱腔念白，均恰如其分。她演《杀庙》里的韩琪自刎时，"硬僵尸"笔挺而倒，同行无不钦佩。她演唱的《拜寿算粮》、《盗马》、《汾河湾》、《牧羊圈》、《钟子期听琴》、《男起解》、《坐宫·探母》、《捡柴》(山西梆子)、《让成都》(山西梆子)等戏中唱段，分别被丽歌、高亭、百代、胜利等唱片公司灌制成唱片，流传广泛。建国以后，她先后参加天津复兴、移风等梆子剧社。1953年秋参加国营天津市河北梆子剧团，未到团即病倒，三个月后患脑溢血猝死。其夫李宝安为河北梆子琴师，已故。

花云舫(1904—?)　评剧女演员，工旦。天津人。自幼卖给艺人习唱莲花落，学旦脚。由于聪明好学，不到一月就能上台扮演丫环彩女。她在演出中细心观察名角的表演技艺，然后反复模仿，细心揣摩，技艺日进。旋即担任大戏的主要脚色，成为复盛评戏社的主演之一。二十年代，几次随复盛社由安东来津，演出于北洋、小广寒、第一舞台

等戏园，深受欢迎。

花扮相雍容华贵，善于表演，嗓音洪亮，气力充沛。拿手戏有《杜十娘》、《宝龙山》、《花为媒》、《枪挑驼龙》等。

吴铁庵(1904—1932)　京剧演员，工老生。名春生，别署菊园主人。祖籍宛平，生于北京，久居天津。其父为京城京剧名票。受家庭熏陶，吴七岁即能初试弦琴。民国元年（1912），拜老生王云亭为师，不久即登台。倒嗓后，在王云亭、蔡荣贵等人的指导下，致力于做工戏的钻研。后嗓音恢复，唱做并佳。二十年代和三十年代初，长期在天津演出，合作者有徐碧云、章遏云、胡碧兰等。先期剧目以《打登州》、《定军山》、《反徐州》、《杨家将》等，受到津人欢迎。后期代表剧目有《铁莲花》、《十道本》、《清风亭》、《马跳檀溪》、《鞭打芦花》、《灯棚换子》、《打侄上坟》、《金牌调寇》等。吴擅演悲剧，演来声容并茂，极为感人。

吴染有鸦片嗜好，经常贪恋于喷云吐雾之中。某年在济南演出时，因烟瘾大发，暗地躲在一家烟馆狂吸，时戏院已座无虚席，观众至时未见主角登场，因而大哗。翌日园主将吴告到官府，吴被游街一日。然演出上座竟因而愈盛。民国二十一年（1932）初冬，患烟后痢逝世。



徐觉民(1904—1976)　原名世铎。京剧票友。天津人。曾任大昌洋行职员，后经营商业。建国以后，在河北工学院附属化工厂任职。徐嗜京剧，研习数十年，造诣颇深。工老生，能戏很多，如《四郎探母》、《二进宫》、《断密涧》、《捉放曹》、《审头刺汤》、《坐楼杀惜》、《空城记》、《奇冤报》、《武家坡》、《奇双会》(李奇）等戏，都有一定水平。徐性热诚，每值演出，不论主、配角及戏码前后，均全力以赴，故在票界人缘颇佳。1976年唐山地震波及天津，徐居和平区兰州道，房塌受伤亡故。

胡满堂（1905—1972）　河北梆子演员，工花脸。原名胡广田，宝坻县（今属天津市）圣人庄人。十一岁随师丁灵芝学唱梆子花旦，常在天津、北京及附近各县登台演出。十六岁时因进入变声期出现嗓音喑哑，改搭“梆簧两下锅”的戏班充当配角，兼学京剧。变声期过后，嗓音复原，而且愈加宽亮。此后一度京戏、梆子皆演，生、旦、净、末诸行均能演唱。从四十年代初期与银达子、韩俊卿、金宝环合作时起，专工河北梆子净行至终。胡的花脸唱腔，以真声为主，除个别高音外，一般不使用假声，行腔多在中音区，声音浑厚，刚劲有力。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会，在《秦香莲》剧中扮演包拯，获个人表演三等奖。1953年参加天津市河北梆子剧团，赴朝鲜前线慰问中国人民志愿军。1954年参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，在《打金枝》剧中扮演郭子仪，

获个人表演三等奖。1964 年因病退休。1972 年病逝于天津。



刘少峰(1906—1974)　京剧演员。原名刘文茂。北京市人。自幼酷爱京剧，十一岁投师董俊峰，习花脸。刘才思敏捷，能吃苦，肯钻研，几年后便随师登台演出《白良关》等。董俊峰深爱其才，视为传人，乃令改名少峰。少峰师满以后，经常往来京、津、沪等地搭班演出。其间先后与金少山、郝寿臣、侯喜瑞同台演出，使其见识大增，艺事精进。但刘变声后嗓音欠佳，又加身材过高，自知演戏难成大器，便毅然转向以教戏、组班和当剧务为主。二十年代末，定居天津，曾担任稽古社教师和永兴国剧社的“教戏先生”，同时兼为开滦矿务局、铁路局等业余京剧团说戏。刘教戏能因材施教，并能教各种行当，甚至包括底包、龙套和文武场面。1949年刘少峰和张鸣禄等人共组扶新剧社，刘任业务股长兼剧务。1951年，又协助杜富隆等组建建新京剧团。1958 年，刘到天津市戏曲学校任教。在教学中，刘针对学员年龄小的特点，以讲解、示范、启发相结合的方法和根据先易后难、循序渐进的原则施教，效果极佳。1974年病逝于天津。

张蕴馨(1906—1939)　河北梆子女演员，兼演京剧。河北省雄县人。幼时随父张百顺、叔父张百发习梆子。后改学京剧，工青衣。二十年代中期在天津参加奎德新剧社，民国二十年（1931）秋转入同德坤剧社。



张蕴馨表演认真，细腻，尤擅演悲剧，同行呼其“林黛玉”，观众赞为“悲旦”。在《啼笑因缘》一剧中，一人分饰沈凤喜、何丽娜二角，观众几难辨为一人所演；戏中穿插演唱大鼓书时，观众多击节随唱。张蕴馨戏路较宽，经常演的剧目有《啼笑因缘》、《红杏出墙记》、《春风回梦记》、《庚娘传》、《春阿氏》、《枪毙阎瑞生》、《姊妹花》、《苦果》、《空谷兰》、《蝴蝶夫人》、《人道》、《走向光明路》、《移花接木》、《钱秀才错占鸳鸯俦》、《乔太守乱点鸳鸯谱》等。1935 年由于结婚脱离舞台。民国二十八年因肺病逝世。

郭小亭(1906—1963)　河北梆子琴师。别名郭占榜，人称郭老四。原籍河北省东光县。父郭鸣，在天津走街串巷卖艺多年。小亭受其熏陶，从四岁哼曲练唱玩胡琴，逐渐学会许多河北梆子唱腔、曲牌，掌握了一定的板胡演技。从十二岁开始，经常替父为清唱演员操琴，在实践中得到锻炼。民国十二年(1923)，投拜刘长有为师，一面习艺，一面为清唱演员司弦。刘长有以拉花旦戏见长，在弓法、指法方面均有独到之处，郭小



亭刻苦求学，孜孜不倦。三九严寒，他双手拉出汗来，手指越练越灵活；三伏酷暑，他坐在阳光下练习拉琴，按照师父要求，一坐就是三个小时，不烦不躁。刘长有喜爱这位年轻徒弟，便将操琴艺术的真谛毫无保留地传授给他。经过两年严格的训练，郭小亭的演奏技巧日渐精进。尚未出师，刘长有就推荐他担任了张小仙的私人琴师，一同去哈尔滨演出。一年后返津，名声鹊起。小香水、秦凤云、刘香玉、云笑天等，都曾邀其为之操琴。民国十九年起，担任金钢钻的琴师，直到民国三十五年为止，先后长达十六年。现存的金钢钻唱片，大部分是由郭操琴灌制。民国三十五年，他在济南弃艺经商。1952年返回天津，参加复兴剧社，重操旧业。1955年加入国营河北梆子剧团，与韩俊卿、银达子、金宝环等人合作。1960年调入小百花剧团任教。1963年8月，因心脏病突发，死于院中座椅上。

郭小亭的板胡演奏，音色纯正，技巧娴熟，通过声音的轻重、虚实，节奏的疾徐、顿挫，表现情绪的喜怒哀怨，达到了随心所欲的程度。他的弓法、指法纤巧细腻，因演奏的内容而变化，灵活多样。他在伴奏方面，长于托腔保调，同演员的情绪、动作以及板头、气口、嗓音，配合得极为默契，琴音与歌声浑然一体。他在长期的艺术实践中所总结出来的铺、垫、随、托、领、带的伴奏经验，为大多数后学所宗法。另外，自他初试板胡乐器变硬弓为软弓，废除小指所戴指套之后，同行也都争相效法。

郭小亭不仅对河北梆子有精深的造诣，而且熟谙京剧、评剧艺术，善于吸取姐妹艺术的有益成份，用来补充梆子剧种之不足。他在谱写新编历史剧《苏武》时首创的男声〔反调〕(亦称〔反梆子〕)，现已作为梆子男声唱腔的一种固定板式，在各地剧团广泛沿用。在新排《花魁》、《祭塔》、《燕燕》、《玉堂春》、《三娘教子》等剧目里，他与演员合作编谱的许多新腔，以及经他修订的或改编的传统曲牌、过门，如今也都为各地梆子演员、演奏员经常移植套用。

1954年天津市举行第一届观摩演出大会，郭小亭曾获个人音乐伴奏奖。1958年至1962年，郭应天津广播电台邀请，主持河北梆子板胡演奏艺术讲座，很受听众欢迎。他撰写的专业论文《托腔保调和掌握感情》，1959年在《戏曲音乐》发表后，收入音乐出版社出版的《戏曲乐队工作经验和问题》一书。

白玉霜(1907—1942)　评剧女演员，工旦。原姓卢，自幼卖给李卞氏，改名李桂珍，又名李慧敏。其养母在天津同庆后桂花书寓当跟娘。养父李景春，河北滦县古冶人，原为店员，因酷爱莲花落，弃商"下海"，在天津加入孙凤鸣班，演唱旦脚，艺名粉莲花。

白十一岁时曾在同庆落子馆从刘某学唱京韵大鼓。十四岁时拜孙凤鸣为师，改学评剧，取名白玉霜。还曾得到张百顺、王玉昌的教益。白嗓音较低，唱高腔不适应。在师



傅的帮助下，她勤学苦练，扩大音量，增加声音的力度和厚度，经过长期的摸索和锻炼，终于练出了一条宽厚甜润的好嗓音。她根据自己胸腔共鸣浑厚的条件，采用低调低唱，在继承传统唱腔的基础上，又吸收其他剧种和曲艺的演唱技巧，创造出一种低回婉转，在低回之中见高亢，委婉之中见豪放，以气势取胜的独特唱法，加强了评剧唱腔的抒情性，世称“白派”。在伴奏中，她增加了南胡乐器。

白玉霜先在孙家班与筱桂花、雪玉茹同台，轮流担任主角。二十岁时，开始独立组班，与安冠英、李忆芬、碧月珠、单宝峰、李广兴、辛俊德、龚万才、焦三（焦景俊）、李国璋等人合作。她的演出基地是天津，也曾去北平、济南、青岛、大连等地演出。民国二十三年(1934)又应邀赴上海演出，在沪期间，与先后去沪的钰灵芝、爱莲君，三班合作演出了《花为媒》、《空谷兰》、《桃花庵》、《珍珠衫》等剧。民国二十五年又与京剧演员赵如泉在天蟾舞台演出京、评两腔的《潘金莲》，并在戏剧家洪深的奖掖下，主演了电影《海棠红》。上海之行，使白艺术境界更加开阔，在表演和化妆等方面，锐意求新。北返后首演于天津新明大戏院，合作者有喜彩凤、花小仙、花丽艳、云翠珠、小月珠、陈录田、刘兆祥等人。其后在天津演出，声望日重。

她的戏路宽广，表演细腻入微，面部表情多变，眼睛尤其传神，能演青衣、花旦、彩旦几个行当。代表剧目有《占花魁》、《马寡妇开店》、《花为媒》、《秦雪梅吊孝》、《茶瓶计》、《玉堂春》等。灌制的主要唱片有《珍珠衫》、《杨三姐告状》、《双蝴蝶》、《潇湘夜雨》、《赵芸娘》、《杜十娘》、《苏小小》、《司马潜龙走国》、《李香莲卖画》等。民国三十一年在天津病逝。传人有其养女李再雯（小白玉霜）。

孟小冬(1907—1977)　京剧女演员，工老生。原名若兰，学名令辉。北京人。祖父孟七，父孟鸿群，都是京剧演员。小冬九岁从舅父仇月祥习艺，工老生，宗孙（菊仙）派。在沪、宁等地演出《逍遥津》、《辕门斩子》、《七星灯》等剧。十五岁时，嗓音开始变化，接受夏月珊、夏月润的建议，于民国十五年(1926)北上天津，投《新天津报》社刘髯公处。经刘介绍得向天津名票王君直、王庾生、韩慎先等学习深造谭派演唱艺术。客居《新天津报》社三年，苦练基本功，从靠把戏到衰派戏，一字一腔，一招一式，研习不苟。



孟在津精研的剧目有《捉放曹》、《搜孤救孤》、《盗宗卷》、《击鼓骂曹》、《珠帘寨》、《乌盆记》等。后孟在北京拜余叔岩为师，终成一代名伶。1977年在香港逝世。

金灵芝(1907—1947)　评剧女演员，工旦。天津人。因家境贫寒，自幼卖唱为生，后学评剧，从师刘宝山。十五岁在天津唱红，名噪一时。金灵芝根据自己嗓音高亢响亮的条件，仿效李金顺高亢粗犷的大口落子唱法。她的音域宽，调门高，演唱板头磁实，吐字清晰。唱腔激昂多变，刚柔相济。拔高腔时，高而豪放，圆润动听；行低腔时，迂回委婉，优美抒情。直到三十多岁在升平戏院与刘小楼合演《珍珠衫》和《桃花庵》时，嗓音依然如故。拿手剧目有《盗金砖》、《雪玉冰霜》、《李香莲卖画》、《桃花庵》、《珍珠衫》和《烧骨计》等。后来，她多年艰辛积攒下来的储蓄，均被丈夫窃走，因而受到刺激，精神恍惚，再登台演出已失去当年风采，以至无班可搭，生活处于绝境，时人为其才艺痛惜。民国三十六年(1947)，终因穷困潦倒，死于路边，深为同行同情，由评剧艺人集资为之成殓。

王清尘　生卒年不详。京剧票友。字康年，山东历城人。曾在金陵大学肄业。后寄居天津，入雅韵国风票房，工文武老生。受王君直、王庾生教益，身段武功复得老伶工瑞德宝传授，能戏颇多，文武全才。扮相清秀，身段漂亮，三十年代初红于天津，后下海为伶，曾在津搭班。以《潞安州》、《问樵闹府·打棍出箱》、《卖马》、《天雷报》、《法门寺》、《捉放曹》、《断臂说书》、《八蜡庙》(褚彪)等戏著称。四十年代初移居上海。

杜富隆(1908—1967)　京剧演员。北京市人。十八岁入富连成科班，习武生、文武小生。曾从程继先、王连平、茹富兰等人学艺，能文能武，扮相、表演均佳。初学演《恶虎村》等戏，即一鸣惊人。在坐科后期，已享名艺坛。二十年代末，师满出科，先后与"马氏三姐妹"(艳云、艳芬、艳秋)、胡碧兰、黄桂秋、马连良、孟丽君等演出于京、津、沪等地。杜虽多演配角，但亦常演《石秀探庄》、《八大锤》、《雅观楼》等戏，均获较高评价；演《群英会》之周瑜，尤获殊誉。杜在演戏同时，还兼教戏，曾在四维戏校和厉家班任教，



还曾教过叶盛兰、郑冰如、童芷苓等人。杜富隆教戏，认为是可造之才，便倾心施教；对视为不可造就者，则基本拒教。因之舆论对之毁誉参半，褒者谓其识才爱才，贬者则说他思想保守，传艺有所偏爱。约从三十年代始，杜渐染食鸦片、贪酒和玩鸟、斗蟋蟀等癖好，以致艺事荒废，身体日衰。虽有马连良、谭富英等盛情邀聘，均被杜婉言谢绝。1951年，杜定居天津，同年入扶新剧社，并在刘少峰等人的协助下，组建建新京剧团，任首届团长。1958年，到天津市戏曲学校任教，曾教《石秀探庄》、《雅观楼》、《岳家庄》、《群英会》、《八大锤》、《九龙山》等剧。1967年因病殁于天津。



班荣昆(1908—1978)　绰号刘彪，旗把箱倌。河北省衡水县人。少年入津，抬轿为生。二十岁从师张魁德学旗把箱管理。二十三岁开始，先后搭春和、共和社等班。四十年代中，曾建置两份戏箱出赁，个人也参加干活（主要走票界）。1949年建国后加入红风剧社。1956年调入天津南市戏衣店工作。

班荣昆继承张魁德之技艺，掌握一手做彩绝技。他做彩准备周密，配料适宜，用彩准确，效果真切。如《三岔口》的“彩球”和“烧瓦”，前者是将熬成的红彩滴入棉球内，再用一层棉花包好，色熬得不稀不稠，滴入棉球的色也不多不少；后者是将瓦放入火里烧，然后再用食醋浸泡，烧和泡的时间，也掌握得恰到好处。再如《钟馗嫁妹》的喷火筒纸火，班能做到根据需要，喷火时“要几口，有几口，口口都是火”。做、修行头也是他的特长，如服装、玉带、髯口、靴子、马鞭、刀枪把子等无一不能，故有“巧手旗把箱倌”之称。1978年，在津病故。

王竹忱(1909—1960)　京剧票友。原名宝麒。天津人。在邮政局工作。工架子花脸。原从王庆禄（斌庆社科班弟子）学戏，后拜侯喜瑞为师。其嗓音、唱、念、做、打均宗侯派，故有“假侯喜瑞”之称。四十年代中期，天津青年会广播电台曾邀侯喜瑞、王竹忱师徒合演《真假李逵》，二人声音极似，收听者竟难分辨。侯喜瑞极喜竹忱，亲授戏颇多。如《黄一刀》、《瑨球山》、《黄鹤楼》、《丁甲山》、《霸王庄》、《八蜡庙》等，均为其杰作。还有一些濒于失传的戏，如《闹江州》接“酒楼”，《丁甲山》带开打，《阳平关》接《五截山》，《群英会》曹操宴长江等，王均能演。除此之外，王还曾从郝振基学猴戏《花果山》、《偷桃盗丹》，从王益友学《火判》、《冥判》、《草诏》等戏。侯喜瑞曾赠与竹忱剧本多种，并为之亲绘大批脸谱。王在各剧本中皆注以动作、亮相、开打及锣经，极为珍贵，惜均毁于“文化大革命”时期。



王热心公益，凡较具规模之义演均参加，在三十年代中期至四十年代，很是活跃。王平生嗜酒，终因暴饮伤身，于1960年2月15日病故。

华粹深（1909—1981）　满族，北京人。自幼酷爱戏曲艺术。民国二十年（1931）入清华大学中文系，受教于俞平伯。1935年应聘到北京中华戏曲专科学校执教，主教文史课程，并曾在北京中国大学、北京大学任教。自1949年直至逝世，始终在天津南开大

学从事中国文学史、戏曲史和词曲专题教学。1956年至1958年，曾兼任天津市戏曲学校副校长。



华粹深在从事戏曲教育的同时，还进行戏曲创作。从五十到六十年代，先后创作、整理和改编了京、昆、梆、评四个剧种的近三十个剧本。其中整理改编的河北梆子《秦香莲》，在1952年第一届全国戏曲观摩演出大会中，获中央文化部颁发的剧本一等奖；河北梆子《打金枝》，在1954年天津市第一届戏曲观摩演出大会中获剧本一等奖；1959年庆祝建国十周年时，北京昆曲研习社曾上演了他改编的昆曲名剧《牡丹亭》；经他改编的还有河北梆子《窦娥冤》，由金宝环演出，久演不衰。

华粹深搜集和珍藏的各种戏曲、曲艺唱片极为丰富，国内闻名。"文化大革命"期间，全被焚毁。1979年，他被聘为《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷的编委。同年担任南开大学中文系古典小说戏曲研究室主任。1981年1月22日在天津逝世。遗著有《华粹深剧作选》，并附《听歌人语》。

王秋舫(1909—1965)　京剧票友，工武生、武花脸。原名王振维，曾名王仲华，别署大风居士。天津人。王家境优裕，求学时即由其兄王鹤舫引荐，问艺于王庾生。初学老生，后因嗓音不适，改工武生。曾邀姚喜成常住其家，为其说戏。后拜尚和玉为师，由韩长宝指点，技艺日见精进。王扮相英武，工架稳健，腰腿功极好。常演《铁笼山》、《艳阳楼》、《金钱豹》、《挑滑车》、《四平山》等戏。并常为王庾生等配演史大奈、典韦、马谡、濮天雕等配角。王于民国十九年(1930)、民国三十四年两入天津海关任税务员，并参加海关国剧社演出。其兄王鹤舫任开滦矿物局督办时，王曾为开滦国剧社台柱。王为人豪爽、仗义，喜交往，票界中人喜称之为"小孟尝"。1965年病逝于天津。

杨宝森(1909—1958)　京剧演员。字钟秀，号菊人。祖籍安徽合肥，生于北京。出身梨园世家。曾祖杨贵发为四喜班丑脚，祖父杨朵仙工花旦，父杨孝芳工净后改武生，伯父杨小朵亦工花旦，堂兄杨宝忠为名琴师。杨宝森七岁读书，九岁拜裘桂仙、陈秀华等学老生，后从鲍吉祥问艺。学艺时曾搭斌庆社，边学边演。童年嗓音高亢，能演《上天台》，《断密涧》，有"小神童"之称。十六岁倒嗓，失去高音，且略带沙音，但中音、低音音域宽广，音质浑厚，故一面悉心研究谭余两派精华，一面根据个人嗓音条件，另辟新径，在韵味隽永醇厚及字音之考究上苦下功夫，终于形成自己的独特风格。四十年代以后，世以马（连良）、谭（富英）、杨、奚(啸伯）并列为京剧"四大须生"。



民国十五年（1926）以后，杨与梅兰芳、程砚秋、荀慧生、筱翠花、金少山等经常演出于全国各地。民国三十二年，杨组班瑞义社，演出于南北各大城市。1952 年移居北京。后组班宝华社，经常在京津演出。1956 年 8 月率宝华社部分演员，参加天津市京剧团，任第一任团长。此后，由于鼓师杭子和及琴师杨宝忠的密切协作，殚思精研，使杨派的演唱艺术益臻成熟。代表剧目有《空城计》、《伍子胥》、《杨家将》等。1958 年病逝于北京。

杨为人诚实忠厚，喜研书画。从业弟子有汪正华、蒋慕萍、金妙声、程正泰、吴喜声等。

金艳芬（1909—？）　河北梆子女演员。本姓张，名小芬，艺名金艳芬。河北省武清（现属天津市）人。少时师事王金钟，私淑小香水。出师后应工青衣，常与小香水、金钢钻同台共演，艺术上深受她们的影响。金擅演悲剧，以唱取胜。她丹田气足，行腔朴实，翻高时轻松娴巧，拖腔时痛快淋漓。民国十六年（1927）至民国二十六年，在天津梆子舞台上充任台柱，其间有时去北京、保定等地演出。擅演剧目有《四郎探母》、《秋胡戏妻》、《算粮》等。金性格孤僻、清高，不苟言笑，不善交际，对慕名而至的捧角家，一概谢绝会见。民国二十六年“七七”事变后，金艳芬去农村跑“帘外”，从此在天津剧坛销声匿迹。

焦景俊（1909—1959）　琴师。河北省深县焦家村人。十岁时随父逃荒到天津，在南市广和楼拜张怀信为师习板胡。十六岁开始在同乐、燕乐、升平茶园及傅艳秋班应梆子板胡。民国二十一年（1932）搭白玉霜班，改拉评剧板胡，白倚为左右臂，二人合作至白病逝，后又给小白玉霜操琴多年。焦将梆子的大瓢板胡使用到评剧乐队中，与白玉霜的唱腔相配合，恰到好处。在合作过程中，焦为白派唱腔的创造与发展做了大量的工作；对唱腔过门的设计也有自己独特的旋法及风格。焦擅用软弓子，以技巧娴熟、伴奏严谨而享名。

赵耀庭（1909—1965）　评剧琴师。天津人。原在裁缝铺学徒，自幼喜弹琴拉弦，并经常出入落子馆，耳濡目染，渐通戏曲音律。后经人介绍拜赵月楼为师，向其学戏，又经赵介绍拜张凯为师，专工板胡。赵耀庭先入爱莲社与爱莲君合作，民国二十五年（1936）爱莲君去日本灌制唱片，即由赵操琴。合作期间，爱所排新剧的唱腔、音乐，大都由他设计。他继承前辈艺术之长，并吸收其他剧种弓法，对评剧板胡的演奏技巧也做了不少革新。他配合爱莲君创造了俏丽多姿的“疙瘩腔”，并创造了许多灵活多变的“大垫头”和别致新颖的“小过门”等，均受到观众和同行的赞许，并延用至今。民国二十八年爱莲君病逝后，又先后与爱令君、鲜灵霞、花月仙、新翠霞、郭砚芳、筱玉芳、小月珠等合作。1951 年，随郭砚芳成立群艺剧社，后剧社到石家庄，改称石家庄评剧团。1959 年，该团支援西北去青海西宁称西宁评剧团。1962 年，赵返津入艺文评剧团，后又任天津评剧院少年训练队教师。1965 年因患食道癌逝世。

赵耀庭操琴音色圆润，弓法平稳，尺寸严谨，节奏明快。他的腕力刚劲，平稳中见俏头，慢而不瘟，快而不火。他的指法灵活，在弹、打、揉、滑等多种技巧的运用上，准确流利，应用得体。他的琴音，爽朗干净，清脆坚实。伴奏风格，平正大方；托腔保调，规矩严谨。

高渤海(1910—1982)　京剧班社成班人。别名伯林。生于天津一个买办资产阶级家庭。在中学读书时期，因酷爱京剧，拜尚和玉为师，以演《长坂坡》、《连环套》、《刺巴杰》、《铁笼山》等为拿手，且能司鼓、操琴。

民国十八年（1929），高渤海以劝业场少东家身份，承办天华景戏院稽古社。初经营失利，后加强演员阵容，提高演出质量，在服装、道具、灯光、布景上出奇制胜，重用连台本戏编导陈俊卿，排演《西游记》，一时轰动天津，稽古社亦成为天津著名的“彩头班”。民国二十五年至民国三十三年经营稽古社子弟班，不惜重金聘请名师，前后八年，培养出“华”、“承”两科学生一百余人，后来其中不少学生驰名国内剧坛。高在办班期间，既注重传统技艺的教授，又大胆创新，曾排演了外国题材的京剧剧目《侠盗罗宾汉》、《月宫宝盒》及现代题材的剧目《侠盗燕子李三》等。民国三十三年后，改营影业公司。1952年4月，在“反封建把持”运动期间被捕，判刑十二年。1959年9月，特赦出狱，留用于板桥京剧团。先后任演员、导演、副团长，演出、传授、学习了《岳飞》、《搜孤救孤》、《艳阳楼》、《恶虎村》、《华容道》、《铡美案》、《扫松下书》、《夜战马超》、《徐策跑城》、《文昭关》等剧。1963年排了现代戏《儿女风尘记》。1965年调监狱工作。1982年9月7日病故。

盖荣萱(1910—?)　京剧女演员，工短打武生。本名王聪。河北省东光县人。久居天津西头小道子街。先拜刘荫庭为师，刘曾请其弟刘荣萱授王聪艺，荣萱拒绝，荫庭怒，遂将王改名盖荣萱。后又由刘介绍转拜李云亭、丁永利门下，艺大进。演出以勇猛慓悍著称，代表剧目为《四杰村》、《三岔口》、《金钱豹》(金钱豹、孙悟空均演)、《铁公鸡》等，各剧高难技巧动作，皆不逊于男性武生。从艺初期，曾与杨小楼、孟小冬、雪艳琴、章遏云、李吉瑞、程永龙等同台演出，颇受器重。民国十五年（1926）入奎德坤剧社为武戏主要演员。民国二十年入同德社，开始吸食鸦片烟。民国二十一年离同德社赴东北演出，嗜毒日甚。民国二十三年回天津，一度搭刘翠霞班演评剧，开始扎吗啡，体力益衰。民国三十年前后，沦入西头“三角地”为妓。当时奎德社主持人赵仲山（刘荫庭盟兄弟）以父执身份寻到盖荣萱，欲为其赎身，盖婉拒之。后嫁一布商，不知所终。



刘翠霞(1911—1941)　评剧女演员，工旦。河北省武清县（今属天津市）傲



嘴人。其父不务正业。母亲沙氏，生二女，翠霞为幼。民国六年(1917)，翠霞母女随翠霞的舅父沙致福到津。经沙推荐，拜何丑为师，赴大连学唱辽宁大鼓，后被辞回津。十一岁时拜张柏龄为师，学唱评剧。14岁时又拜赵月楼为师，以求深造。

翠霞天赋平平，但勤勉过人，练功得法。先入李金顺落子班，扮演小丫环等脚色。民国十二年李金顺、花莲舫组金花玉班，翠霞亦加入。十五岁时，因花莲舫病假，翠霞“救场”与李金顺合演《打狗劝夫》，获得彩声，从此演二旦。十六岁时开始唱正戏，十七岁担任主演，并自挑大梁。后与李华山成立山霞社，先演于鼓楼北福仙茶园，后相继到同庆、升平、小广寒、华北、第一舞台、下天仙、东天仙、大舞台，以及专接京班名角的北洋、春和、明星等新型大戏院演出。这一时期，她主要是继承了前辈演员李金顺、花莲舫的艺术，尚未形成自己的艺术特色。

民国二十二年，应北平广德楼之约，率山霞社首次赴平。后又到大连、济南、沈阳等地演出。1934年，二次赴平，在吉祥、华北两戏院演出，上座不佳。民国二十四年一月，她两次与河北梆子演员金钢钻在春和大戏院联合举行秦腔(河北梆子)、评剧“两下锅”演出。后请文人文东山编写剧本，并移植其他剧种的新戏。四年中排演了《一元钱》、《三女性》、《空谷兰》、《大男传》、《莲英被害记》、《啼笑因缘》、《锯碗丁》、《韩湘子三度林英》、《十五贯》、《双蝴蝶》、《赵五娘》等时装、清装、古装新戏十余出，并排演了神话剧《金鱼仙子》，在天津评剧舞台上首次采用机关布景。她勇于吸收其他剧种之长，在表演、唱法、服装、化妆、台饰、灯光、道具等方面改革出新，从而逐步形成了刘派艺术。她的演唱，底气足，调门高，喷口好，吐字真，发声刚劲有力。她“高调高唱”，唱腔委婉圆润，跌宕回旋，形成了豪放而韵醇，挺拔而味厚，刚柔相济的演唱风格。她擅唱〔垛板〕，唱时清晰利落，干脆泼辣，节奏起伏跳跃，字字有力。唱〔搭调〕善于运用高低唱腔的突然起伏，发挥喉腔颤音的技巧，抒发脚色的悲痛感情。民国二十五年，天津评剧演员集中献艺，刘翠霞博得“评剧皇后”之誉。民国二十八年，因几次流产，身体孱弱，但仍抱病登台，一丝不苟。民国三十年，终因积劳成疾，卧榻四十余日后与世长辞。

刘翠霞为人忠厚善良，心胸豁达，待人热情。她台上讲戏德，台下讲人格。虽红极一时，但生活却非常简朴，深居简出，不事交游。刘翠霞尊师重义，济困扶危。民国二十八年天津发大水，米珠薪桂，她慷慨解囊，与同行共甘苦。刘翠霞身边一子一女，均非亲生，都是济困收养的。

刘翠霞灌制的唱片共有五十余张，其中有：《一元钱》、《金鱼仙子》、《昭君出塞》、《衣襟记》、《新法门寺》、《新春秋配》、《莲英托兆》、《窦金莲》、《啼笑因缘》、《四海棠》、《三节烈》、《花魁从良》、《杨三姐告状》、《枪毙小老妈》、《花为媒》、《玉镯记》、《空谷兰》、《劝爱宝》、《青楼遗恨》、《张王巧配》、《赵五娘》、《循环报》、《绣鞋记》、《和睦家庭》、《状元荣归》、《败子回头》、《百宝箱》、《因果美报》、《珍珠塔》、《奇冤巧报》、《雪玉冰霜》等。刘派传人有：鲜灵霞、新翠霞、刘小霞、郭砚芳等。

谷玉兰（1911—1982）　京剧演员。原名谷永来，北京人。自幼嗜戏，十岁入斌庆社科班，工花旦。经俞振庭更名谷玉兰（一度用艺名玉兰花）。谷习艺态度严谨，坐科两年，登台演出即获好评。出科后，专工玩笑旦。曾与赵美英等合演九年，后相继与金少山、林树森、李万春、王玉蓉、马连良、谭富英等合作，共二十余年。擅演《打樱桃》、《玉玲珑》、《胭脂虎》、《一两漆》、《打灶王》、《背娃入府》、《顶花砖》、《双背凳》、《打面缸》、《一匹布》、《卖饽饽》等戏。艺宗筱（翠花）派，嗓音虽不十分出色，但以表演细腻、身手灵俏、动作优美大方见长。曾被誉为"四花一草"（筱翠花、小桂花、玉兰花、小荷花、芙蓉草）中之玉兰花。五十年代初期，加入程砚秋剧团。1958年，到天津市戏曲学校任教。1982年病逝于北京。

金友琴（1911—？）　河北梆子、京剧女演员。满族。生于河北省石家庄。久居天津法租界马家口（今长春道）。十四岁拜师小水上漂（范国璋），学习梆子花旦及刀马旦。在津登台即以《紫霞宫》、《阴阳河》、《采花赶府》、《喜荣归》等戏获得观众赞誉。民国十五年（1926），又向胡素仙、王辅亭等学习京剧青衣、花旦兼刀马旦。二十年代末，在天津登台演出，曾与马连良合作。三十年代，除在天津演出外，并在北京、上海、广州、东北、江苏、浙江巡回演出。三十年代中期，曾被选为天津坤伶四大名旦之一。金艺术上不拘泥于一家一派。代表剧目有《紫霞宫》（河北梆子）、《卓文君》、《窦线娘》、《梁红玉》、《貂蝉》、《万里长城》等。1954年息影舞台。后逝世于南方，卒年不详。



王金香（1911—1949）　评剧女演员。河北省滦南县倴城人。幼年即随其父王振铎学唱评剧，习闺门旦、花旦。14岁在同庆落子馆演小脚色。后带艺拜张柏龄为师，与王振铎同入天祥市场乾坤楼张家班。王刻苦练功，边学边演，艺事日进。后演《二美夺夫》、《小过年》、《茶瓶计》等戏，均饰主角。与杜小楼（杜文彬）演《夜审周子琴》，颇为时人称道。演《杨三姐告状》饰杨三娥，道白用冀东语调，效果亦佳。民国十七年（1928）与李宝珠同演于天乐茶园。民国十八年唱大轴。民国二十年，天津人冯有勇到大连组班，

以多付份银将王“挖”走。王在大连以《杜十娘》、《桃花庵》、《珍珠衫》而红，并以时装新戏《啼笑因缘》、《人道》等轰动大连。后组祥顺合班演出于三庆舞台。王与其夫杜小楼将西路蹦蹦《夜宿花亭》、《杨二舍化缘》及河北梆子《牧羊圈》移植为评剧，名更噪。王还会武功，能演《白蛇传》。民国二十五年，王在哈尔滨华乐舞台演出时，其母逼其另嫁，王跳楼自毁致成重伤。后留残疾重登舞台，与其父、夫提携其女小王金香、小王银香巡演于长春、沈阳及辽南等地。王扮相秀丽，嗓音甜美，行腔酣畅从容，柔中有刚。唱初宗李(金顺)派，后多创新，首用“噎腔”，风格独特。1949年病殁于辽宁省熊岳镇。民国十八年至民国十九年间，高亭公司曾以“天津蹦蹦”名称为王灌制了《马寡妇开店》、《王少安赶船》、《花为媒》、《黄爱玉上坟》、《王定保借当》、《李桂香打柴》等唱片。

曹艺斌(1911—1982)　京剧演员。又名小小宝义。河北省高阳县王果庄人。父曹善亭(艺名小宝义)，为天津京剧武生。曾久居天津旧法租界墙子河畔教堂前。曹艺斌五岁随父习艺出台，露演娃娃生。民国十年（1921）拜韩长宝为师，专工武老生，兼演武生。未几，技艺精进。拿手剧目如《长坂坡·汉津口》、《水帘洞》、《闹天宫》、《连环套》等，均受津人欢迎。二十年代中、末期，曹艺斌转向文武兼备并以做工为主的老生戏，曾经天津票友韩慎先、王庾生等为之指点技艺。《铁莲花》、《桑园寄子》、《战宛城》等成了他这时的代表剧目。1951年，曹艺斌因嗓音变化，转宗麒派，唱做颇具麒派神韵。麒派的中期剧目如《天雨花》、《斩经堂》、《追韩信》、《徐策跑城》等，皆所擅长。1961年曹与李少春等同拜周信芳为师。曹艺斌中年以后即经常演出于东北各地，1954年参加了旅大市京剧团并定居旅大，晚年在旅大艺校任教多年。1982年因病逝世于大连。



葛文娟(1911—1968)　河北梆子女演员。工青衣、花旦。原名葛小霞，祖籍河北省平山县，生于北京。幼年丧父，其母在北京一位艺人家中当佣人。十二岁时经主人介绍，到天桥附近一家流动小戏班学演河北梆子，曾随班到山西、包头等地巡回演出，边学边演。二十岁时，得当时已在剧坛享名的女演员云笑天提携，一同在天津搭班，陪云笑天演青衣、花旦，名声渐起。民国二十五年(1936)，与梁蕊兰合作领衔，相继演于上海、南京、蚌埠、徐州、济南等地，影响较广。一年后返津，又邀季金亭等人加入，再赴烟台、青岛等地作短期演出。建国后，参加天津复兴剧社，



任主演。1956年脱离舞台生活，在天津市河北梆子剧团少年训练队（小百花剧团前身）任教。“文化大革命”中遭受迫害，1968年自缢身死。

葛文娟以唱工深厚著称。她的演唱，中音宽厚，声音磁实，吐字多北京字音。擅演剧目有《葡萄会》、《青风亭》、《王宝钏》、《汾河湾》等。她息影舞台之后，致力于发声方法和声音训练的研究。从1959年起，在中央音乐学院兼课，教授民族声乐。并先后为北京、上海、南京、武汉、广州、西藏、沈阳、哈尔滨、西安等地代培了数十名歌唱演员。一些在群众中影响较大的歌唱演员，如马玉涛、蒋晓军、万馥香等人，均得过葛的教益。

芙蓉花(1912—1952)　评剧女演员，工旦。原姓王，名素芹，小名小满。祖籍山东掖县。生于丹东。幼年时，因家贫被卖给赵德才(天津宝坻县人)，遂改名赵久英。叔父赵德广，为警世戏社头班丑脚演员。民国十二年（1923），芙蓉花经其介绍，向莲花落艺人杜芝薏（金菊花）、张九凤(盖明珠）学艺。后又拜颜贵、张连成（金镶边）为师，学演评剧旦脚。



芙蓉花的嗓音高亢响亮，圆润甜美，身材苗条，扮相俊秀大方。她学艺刻苦，进步很快。能文能武，尤其脚底功夫好，虽未出师，即已享有名气。出师以后，声誉日增。后来老艺人盖月珠（王东海）退至幕后，由芙蓉花担任主演，与李小霞、花云舫、花小仙等一起成为营口复盛评戏社的台柱。民国十五年(1926)，芙蓉花随复盛评戏社由东北进入天津，在北洋茶社演出达两年之久，颇有影响。民国十七年十二月，芙蓉花随复盛评戏社再次来天津演出。先在法租界天祥市场内的新欣茶园演出，连日客满；后到第一舞台，演出《保龙山》、《王少安赶船》和《花为媒》等戏，赢得了观众的赞誉。特别是芙蓉花的跑圆场，越跑越圆，有前激后荡之势，起落准确，跬步不失。《花为媒》“跑楼”一场，她以轻盈碎步快速地下了十三层楼梯，既不拖，也不乱，赢得满堂喝彩。民国二十年，天津社会秩序混乱（日本帝国主义唆使便衣队进行骚扰），芙蓉花离开天津，赴北京、沈阳、大连、烟台等地演出。民国二十三年再次进入天津，在各戏院登台献艺。民国二十五年，赴上海灌制唱片。芙蓉花的唱腔，沉稳柔和，擅用中音，有慷慨悲壮之势。念白稳重流畅，咬字准确清楚。她的表演花哨多变，活泼灵巧。她刻画喜剧人物，娇憨俏丽；刻画悲剧人物，凄楚婉转，各具神态。其代表剧目有《马寡妇开店》、《花为媒》、《李香莲卖画》、《桃花庵》等。她为人谦虚和蔼，生活朴素，主正义，重友情，善于同别人合作。1952年病逝于北京。

马金台(1912—1964)　业余戏曲活动组织者。原籍河北省景县。出身贫苦，



十五岁时到天津学徒。民国二十三年（1934）入大丰地毯厂做工。马酷爱京剧，时常出入“三不管”、谦德庄一带小戏园，结识了不少京剧业余爱好者。马学唱旦脚，特喜梅派。民国二十五年，他联合大丰、乾昌、新新、华泰、鸿兴、庆生恒、美隆尼克等地毯厂的一些工友，在“李善人”花园（今人民公园）成立了存义志友社。在中国共产党的影响下，以拉唱京剧为名，组织地毯行业工人向资本家展开斗争，两次发动大丰地毯厂的罢工运动，轰动全市，使各厂入社工友达七千多人。是年八月下旬，马以“赤化”煽动工潮罪，被押半年，经同乡程继贤、程继圣具状保释。

1949年1月天津解放以后，马加入中国共产党，后被推为地毯生产合作社理事会主任，1955年曾当选为天津市第一届人民代表大会代表。他积极开展职工文艺活动，率先在地毯行业中成立京剧团、评剧团、话剧团，并亲自组织领导各剧团活动。马多才多艺，能编、能导、能演、能画，曾编《红娘与黄羊》京剧本，自饰主角红娘。剧团经济拮据，马自己绘制布景、制作道具，用彩旗改制罗裙，染包装布缝制戏衣，用毛宣纸绘制彩披，在全市业余戏曲团体中传为佳话。1964年病逝于天津。

杨菊芬(1912—1978)　京剧女演员。字信陵。河北省冀县人。八岁从善宝臣学河北梆子。民国十二年（1923）改从范廉泉学京剧老生。后在北京天桥各小型戏院演出。民国十七年迁居天津，经刘霁岚介绍从王庚生研习谭派演唱艺术。民国十八年又曾从陈秀华问艺。后与姊杨菊秋在津连续演出数年之久，博得“女叫天”之称。其《困曹府》、《乌龙院》、《搜孤救孤》、《连营寨》、《武家坡》等唱段，经百代等公司灌制唱片，曾风行一时。后赴沪、汉、东北各地演出，亦均获盛誉。中年以后，嗓音愈加苍劲醇厚，做工也有不小提高，以《四进士》、《胭脂宝褶》、《盗宗卷》、《铁莲花》等戏享誉。中华人民共和国建国后，杨参加了中国京剧院，1958年转北京市戏曲学校任教。1978年病逝北京（图中立者为杨菊芬）。



胡碧兰(1912—1964)　京剧女演员。北京人。久居天津旧英租界安定里。工京剧青衣花衫。启蒙业师胡素仙、王云卿。二十年代初即红于津，为天津“四大坤旦”之一。盛时，言菊朋、贯大元、王又宸、周瑞安、侯喜瑞等皆曾为之配演。二十年代末、三十年代初，常与谭富英合演。民国十九年(1930)，曾与马连良同赴上海演出。其

后，在津与杨小楼、李万春、王少楼、吴铁庵、赵化南、奚啸伯、孟小冬等同台。胡天赋佳喉，气力充沛，久唱不竭。拿手剧目有《雷峰塔》、《王春娥》、《春秋配》等。出嫁后脱离舞台，数年后迁居北京。1964年病逝。



崔盛斌(1912—1975)　京剧演员，工武生。祖籍河北省饶阳县。生于宁波。久居天津北马路锅店街。崔出身梨园世家。父崔聚成，艺名"天鹅旦"，工武旦，曾长期在天津演出，颇负声誉。盛斌受其家传，学艺出师后即以武打"猛"、跟斗"帅"著称。拿手剧目有《北湖州》、《铁公鸡》、《周瑜归天》等。1958年曾在河北省梆子剧院及天津市小百花剧团任教。1975年因患心脏病逝于天津。

子小崔盛斌为其亲传，曾在塘沽京剧团任主角，后在天津市京剧三团为武生演员。1980年猝死于演出中。

周啸天(1913—1980)　京剧演员，工文武老生。字叱云，天津人。久居河东小关锦衣卫桥。周于民国十四年（1925）拜张春樵为师，不久即在天津登台。后又从郭仲麟学戏。其后数十年间，先后与尚小云、筱翠花、王玉蓉、金友琴、马艳云、新艳秋、胡碧兰、章遏云等合作，演出于京、津、东北及江、浙、沪、宁等地，声誉日隆，并在上海拜马连良为师。1950年，加入山东省军区京剧团。1957年，因病返津休养。1958年加入天津市京剧团。



周扮相清癯潇洒，长于做工。嗓音虽较狭窄，但音域广，高低自如，劲拔而有韵味。其代表剧目有《夜打登州》、《杨家将》、《四郎探母》、《审潘洪》、《十道本》、《四进士》、《青风亭》、《盗宗卷》等；因曾从吴铁庵学衰派老生，故《白蟒台》、《审刺客》、《扫雪打碗》等亦佳。1963年，收李春成、苏承龙为弟子。1980年10月，因病逝于天津。

徐东明(1913—1977)　京剧女演员，工须生。浙江宁波人。出身名门，后随家眷到津。九岁从陶固笙习艺，十多岁时，即在同庆茶园以"小客串"名义登台。民国十九年(1930)，经企业界人士李丞甫介绍，拜王庾生为师，研习谭派唱腔。首次在津搭班时，与金友琴、胡碧兰等合作，演出谭派戏《洪羊洞》、《卖马》、《桑园寄子》、《武昭关》、《阳平关》等，受到欢迎。成名后，迁居北京，又拜陈秀华、蔡荣贵、吴鹭涵为师，并在京与其妹徐东霞组织班社演出。后应邀赴东北、华北、江南、武汉等地露演，均获好评。

常演剧目有《群英会》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《探母回令》、《杨家将》、《鼎盛春秋》等。1959年，徐与李万春合组新华京剧团，赴全国各地演出。1960年接受支边任务，调西藏安家献艺，途中不能适应气候，因而留京休养。后在北京艺校任教，转北京戏曲研究所工作。1977年逝于北京。



妹徐东霞(1917—1948)，工青衣、花旦，初从李凌枫、魏莲芳习艺，民国二十八年拜荀慧生为师。以演《坐楼杀惜》、《游龙戏凤》、《霸王别姬》、《四郎探母》等戏为佳（照片右为徐东明，左为徐东霞）。

桂宝芬(1913—1954)　评剧女演员，工小生。天津人。本姓秦，梨园世家出身。传说其父秦老乐，原唱河北梆子。桂宝芬十一岁时学习河北梆子，十二岁拜倪俊声为师改唱评剧，学小生。她天赋佳嗓，善模仿。学艺期间，即随师往返于天津、东北各地演出。民国十六年(1927)，与刘翠霞合作，名声鹊起。后又得琴师张凯的指点，在出字收音、行腔运气、身段神情等方面，技艺猛进。民国二十年山霞社成立后，她长期与刘翠霞、张月亭、赵凤珍、赵凤宝、赵红霞、罗万盛、王玉堂、张凯、李小楼等人合作，"能叫半堂坐"。民国三十年刘翠霞病故，山霞社解体。桂宝芬先后又与鲜灵霞、新翠霞、朱宝霞等配戏。1951年，随郭砚芳班到石家庄。1954年病故。

桂宝芬嗓音清亮纯厚，丹田音和脑后音相互配合，神满气足，共鸣声较强。念白口齿流利，节奏鲜明。她的演唱，高腔挺拔高亢，低腔婉转萦回，收放自如。行腔朴中求华，并善用巧腔。表演朴素洒脱，动作洗练。台步起重落轻，远抬近放，斜起正落，潇洒大方，当时人称"桂步"。她尤精贫生戏，窘而不俗，举止飘逸。桂宝芬的演唱艺术，被称为"桂派"。代表剧目有《马寡妇开店》、《王少安赶船》、《张彦赶船》、《雪玉冰霜》、《败子回头》、《大男传》等。除此之外，并能饰《洛阳桥》之夏得海（丑）、《珍珠衫》之大官吴洁（老生）、《法门寺》之赵廉（老生）等。



桂宝芬虽是女演员，但平时喜着男装，穿琵琶襟大褂，留大背头。当时有人误认其为男子，招来许多趣闻。她脾气古怪，但心地善良，尤肯提携后进。传人有袁凤霞、刘小楼等（图左为桂宝芬，右为刘翠霞）。



崔熹云(1913—1972)　京剧票友。天津人。原名崔景云。后下海，工花旦。崔青少年时即喜爱京剧。民国二十二年(1933)拜王云卿为师。民国二十五年曾赴张家口等地登台献艺。在津常与中南国剧社之李宗义、卞励吾、冯树霖、李象铃等演出于河北电影院。民国二十七年前后又拜王庚生为师。民国二十九年演出《阴阳河》，为于连泉（筱翠花）所赏识收为弟子，授其《拾玉镯》、《小放牛》、《得意缘》、《打扛子》、《荷珠配》、《翠屏山》、《坐楼杀惜》等剧。后“下海”搭尚小云班，又学《乾坤福寿镜》、《红梅阁》等。再经于推荐师事赵桐珊（芙蓉草），学《雁门关》、《四郎探母》、《澶渊之盟》诸戏。

崔扮相妩媚，跷工极佳，做戏娇冶而有情致，以泼辣见长。扮演旗装命妇尤妙，以“太后戏”誉满天津。民国三十五年以后，曾与梅兰芳、程砚秋、马连良、杨宝森、童芷苓、周啸天等同台献艺。中华人民共和国建国后，于1954年入山东省军区政治部京剧团，边演出边教戏。后回津入建华京剧团，曾移植话剧《清宫秘史》、豫剧《花打朝》、越剧《李天保吊孝》、吕剧《姐妹易嫁》、评剧《三月三》等。1972年病卒于天津。

筱侠影(1913—1971)　先为文明戏演员，后入京剧行。天津人。原名杨麟芳。民国十六年（1927）拜师朱侠影学演文明戏后，改名杨蓝田。民国二十年随朱侠影在上海演出时，朱突患急病，杨为救场代师挂头牌演出，取艺名筱侠影。民国二十二年朱侠影逝世，筱侠影挑班在津演出。民国二十三年日本宝丽唱片公司代表团来津，多次看筱的演出，决定约筱及张笑声等十余人，赴日灌制唱片。半年多内，灌录十部戏。计有：《贫女泪》、《慈母泪》、《学说话》、《戒毒大观》、《巧报恩》、《喜临门》、《贱骨头》、《你误事》、《真奇案》、《恨》。筱在日本被誉为“青年艺术家”、“滑稽大师”。民国二十六年“七七”事变以后，天津文明戏已见没落端倪，筱侠影苦撑局面。民国二十八年他以家庭成员为主体，组成了“兄弟剧团”赴宁、沪演出，此行得拜周信芳为师。



筱侠影编撰过《儿女风尘记》、《瞎子算卦》、《真情与薄情》、《破除迷信》和《钱》等近二十出戏。他的演出大多为活词，继其师衣钵，以滑稽见长，尤擅即兴插科打诨。民国二十八年以后，文明戏日益没落，筱侠影不得不演评剧或京剧，1942年彻底转入京剧行。

朱宝霞(1914—1954)　评剧女演员，工旦。天津人。自幼与妹朱紫霞随养父朱景臣（朱小六）习唱评剧，习艺刻苦，十几岁便登台演出。她嗓音好，扮相俊俏，又会演

戏，颇受观众喜爱，曾在津门红极一时。后赴山东青岛演出时，被军阀张宗昌霸占，从此息影舞台。张宗昌死后，民国二十四年（1935）又重返舞台，与妹朱紫霞组建双霞社至上海演出《桃花庵》、《珍珠衫》等戏，并排演时装戏《杨乃武与小白菜》、《雷雨》及连台本戏《墓中生太子》。转年返回天津。1949年与女儿小朱宝霞同台演出《花木兰》等。1950年参加山西省临汾新光文工团任团长，曾演出《福寿镜》等戏。1952年病逝。

朱宝霞嗓音宽亮，有水音，唱腔俏皮华丽，气力充沛，拖腔时从不断气，而且有气有字，清晰动听。尤擅悲剧，演唱〔大悲调〕能一气呵成，催人泪下。她的念白用京白，干脆有力，吐字清楚。在伴奏乐器方面，她曾加用大笛，增强了演唱气氛。代表剧目有《珍珠衫》、《桃花庵》、《杜十娘》、《花为媒》等。生前灌制的唱片有《桃花庵》、《珍珠衫》、《王少安赶船》、《夜审周子琴》、《花为媒》、《杨乃武与小白菜》等。

王文权（1914—1968）　天津市京剧团编剧。别名芷蘅。天津人。王酷爱通俗文艺。民国二十四年（1935）在南京一度任《华报》、《南京晨报》副刊编辑。1953年开始搞京剧创作。他改编的神话剧《钟义和小白龙》，由重庆京剧团演出，颇得好评。1957年参加天津市京剧团任编剧，先后改编过《关汉卿》、《淝水之战》、《赤胆忠心》、《紫云山》等。1968年5月22日，在“文化大革命”中，因被逼讯，心脏病复发逝世。

李少庄（1914—1950）　字恩钰。天津人。父李杏庄，经营成兴顺煤栈。李幼读私塾，喜好皮簧，曾拜宫廷太监陈子田（升平署内学）为师习京剧老生。开蒙戏有《文昭关》、《马鞍山》、《金马门》等。青年时代因嗓子倒仓，曾从琴师陈洪寿习胡琴。倒仓期过后因声带变化，改从侯喜瑞习架子花脸，其《连环套》、《战宛城》、《下河东》、《红逼宫》等戏，均系侯亲授。此间，并由张荣奎教授把子功，由王益友传授昆曲《嫁妹》、《芦花荡》、《醉打山门》。李对艺术兼收并蓄，故戏路较宽，功底深厚，每值票演，均博好评。后家道中落，受环境所迫，拜刘砚亭为师“下海”。以《战渭南》、《霸王庄》、《恶虎村》等戏称著。曾自行挑班在归绥、大同、张家口、宣化等地演出。中华人民共和国建国后，入承德京剧团。1950年病故。



李银顺（1914—1948）　评剧女演员。工旦。原籍不详。自幼卖给李金顺之母为养女。在李氏姐妹中行五。八岁从赵兰亭学唱京剧老旦，十岁登台献艺，十三岁拜张存凯为师，改学评剧。后又曾向李文质（珍珠花）、余钰波（杨柳青）、刘宝山、赵月楼、刘兆祥等求教。民国十九年（1930），李银顺独立挑班，久演于天津聚华戏院，偶至沈阳、北平演出。民国三十七年病逝于天津。

李银顺的嗓音清脆甜美，唱腔朴实圆润，演唱充满激情，讲求顿、拉、闪、放、颤，使唱腔衔接自然，一气呵成。念白口齿伶俐，吐字清晰，韵味醇厚，当时人誉为“声满天地”、“无字不响”。她的表演熔青衣、花旦于一炉，独具风采。

李银顺还曾与张笑影、孙景芳、朱玉良、王幼卿、张秉义等合作，吸收并改编兄弟剧种剧目，先后移植了文明戏《锯碗丁》，河北梆子《云罗山》，京剧《花田八错》、《吕布与貂蝉》等。她演出的《戒毒大观》和《花会之乱》，也获得观众赞赏。

韩俊卿（1915—1966） 河北梆子女演员，工旦。本来姓氏与籍贯不详，于襁褓中被卖。五岁时，又于冀东胥各庄被雄县籍戏曲艺人韩月恒夫妇买走，从此随韩姓，学名俊卿，以雄县为籍贯。韩被买来之后，先由养父教练各种毯子功，养母教习旦行。文武均学。很小时候就在一些戏里扮娃娃生、娃娃旦。她在养父鞭抽棍打，养母耳提面命之下，进步很快。十岁开始登台演折子戏，十二岁时已经成为青衣、花旦、武生、刀马、彩旦兼演的二路演员。《杀狗》、《辛安驿》、《采花赶府》、《坐楼杀惜》、《翠屏山》、《拾玉镯》、《捡柴》、《藏舟》、《双官诰》、《花蝴蝶》等，都是她常演的剧目。民国十七年（1928），韩初到天津，在龙泉栈、大昆仑等处演出。彼时天津风尚偏爱童伶，故韩名不胫而走。此后，她先后到过鲁西北、冀中、辽西、内蒙古以及库伦（今蒙古人民共和国首都乌兰巴托）等地，影响也日渐扩大。



民国十八年，韩俊卿由于演出频繁，声带过于疲劳，又因生天花，没有条件调养，造成声带病变。发声只有中、低音，高音则沙哑撕裂，因此，一时无班可入。幸遇梆子演员银达子，将其接入自己所在的郝老成梆子班。银达子引导她扬长避短，改变原来多演唱功繁重的青衣戏，为专演以做工表演为主的花旦戏，使之在舞台实践中继续争取到了观众。但韩并不甘心放弃了青衣行当，她根据自己嗓音变坏之后的实际条件，改变声腔以高亢取胜的传统，专在低回委婉方面下苦功。扬宽音、厚音、中低音之所长，避高音撕裂之所短，不到非用不可时，绝少使用花腔、高腔，行腔多在中音区，既长于叙事，又适宜抒情。在技巧方面，本工（真声）与背工（假声）结合使用，严格控制气息，对于声音的虚实、轻重、疾缓、收放，运用灵活，具有字真、收清、送足、达远的特点。同时，她还向前辈艺人请教四声音韵，学习以字行腔、以腔达意的奥妙所在，使声腔、字音、情绪三者融为一体。她的探索与实践，不仅赢得了观众的赞誉，并且得到了同行的首肯。

韩俊卿唱红之后，仍不间断练声、练形、练功，几年工夫，终于成为远近闻名的演员。三十年代，在山东一些农村每遇旱年无雨，人们抬上猪、羊、食品到龙王庙乞求龙

王降雨时，往往以秋后请韩俊卿“为龙王爷唱大戏”作为许愿条件。民国二十六年“七七”事变之后，韩与银达子在天津组班，轮流演出于新天仙、广顺、中华茶园等处。民国三十一年，韩被汉奸部队的“司令”李俊卿霸占，被迫脱离舞台生涯。一年后逃回天津，再次与银达子、金钢钻合作，在各园演出。从民国三十五年开始，久据中华戏园。她先后请马展云、三吉仙、何玉亭、陈俊卿等京剧界人士帮助，移植上演了京剧《荒山泪》、《锁麟囊》、《孔雀东南飞》、《碧玉簪》等，改造了梆子传统戏《玉堂春》，剔除了其中不健康的语句和动作，重新设计唱腔。上演后，受到观众好评。在天津的河北梆子趋于没落、艺人们日渐离散的情况下，韩俊卿、银达子等人团结合作，维持住了一批艺人，组成了行当齐全的演出团体，使河北梆子在天津有了坚持演出的条件。

1949年天津解放后，韩俊卿参加了天津移风剧社，担任主演，排演了许多反映现实生活的新剧目。1952年，天津市实验秦腔剧团建立，韩俊卿调入任主演。同年10月，赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，主演《秦香莲》获个人表演一等奖。1953年，实验秦腔剧团改为国营天津市河北梆子剧团，韩俊卿继续担任主演。1954年，以《打金枝》、《三上轿》参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获个人表演一等奖。河北梆子剧团建立之后，韩一面坚持演出和授徒传艺，一面投身于戏曲艺术的改革之中。她同新文艺工作者合作，整理、改编了《打金枝》、《秦香莲》、《三上轿》等剧目；对许多传统剧目，从剧本内容到表现形式，也做了不同程度的加工、改进。由于她在长期的艺术实践中不为传统所缚，勇于革新探索，一改青衣行当重唱轻做的旧演法，使演技更臻完美，逐渐自成一家，人称“韩派”。

1953年10月，韩俊卿参加全国各界人民赴朝慰问团，到朝鲜前线慰问中国人民志愿军。1954年，天津市举行第一届人民代表大会期间，韩与银达子联名提交吁请建立戏曲学校的提案，被政府采纳。1958年7月，天津市河北梆子剧团扩建为河北梆子剧院，韩任副院长。1959年兼任剧院所属小百花剧团副团长，从此放弃舞台演出，专事教学工作。

1966年，“文化大革命”开始，矛头指向韩俊卿的大字报铺天盖地而来。她被打成“走资派”、“反动艺术权威”，遭受到粗暴的折磨。她茫然不解并感到无路可走，同年8月29日，在被剪光头发游街示众之后，服毒身死。

韩俊卿1959年加入中国共产党。生前曾任中国戏剧家协会理事，中国戏剧家协会天津分会副主席，天津市第一、二、三届人民代表，全国政协第二、三届委员；并连续几年当选为全国劳动模范、三八红旗手。

赵魁英(1916—1980)　原籍河北唐山，生于北京。幼丧父母，家境贫困。民国十九年(1930)，在天津一西服店学徒。民国二十六年赴西安，考入陕北公学。翌年，入延安平剧院，曾在《三打祝家庄》一剧中扮演祝小三。同年加入中国共产党。后历任一

二〇师三五八旅战线剧社编辑组组长、戏剧排排长、延安平剧院剧务科科长等职。中华人民共和国建国后，先在天津市军事管制委员会文艺处做戏曲改革工作，后任天津市文化局戏剧科科长、中国大戏院经理、天津市影剧公司业务科科长等职。在此期间，曾在电影《六号门》中饰过脚色。1953年，任天津曲艺团团长。他组织力量挖掘、搜集、整理传统曲段；紧密配合社会运动，排演曲艺新节目。他还积极引导演员深入生活，经常带领演员到工厂、农村、部队演出。从1963年起，任天津市戏曲学校副校长。是中国曲艺家协会天津分会副主席、天津市文艺界联合会党组成员。1980年病逝于天津。



爱莲君（1918—1939） 评剧女演员，工旦。天津人。生身父母不详。自幼卖给赵连琪为养女，取名赵久英。赵氏夫妻在天津、烟台两地开有妓院，久英十一岁就沦落为妓。经多番恳求养母，才改学评剧。十二岁在天津拜赵月楼为师，学习旦脚。开蒙戏有《吴家花园》、《双招亲》、《双婚配》等。她边学边演，尚未出师，已露头角。十四岁时，赵连琪夫妻为之邀请班底，成立爱莲社，由爱主演。十六岁时，学满出师，技艺更加成熟。她与爱令君合作，先后到烟台、龙口、蓬莱、威海等地演出，受到观众欢迎。民国二十四年（1935），曾率爱莲社赴上海，与钰灵芝、白玉霜等合作组成三联社，在沪演出轰动一时。民国二十五年九月，爱载誉返津，又与文明戏演员徐笑菊、李哈哈、刘鹤影等人，排演了《芙蓉花下死》、《新茶花》、《一瓶白兰地》、《瓜田恨》、《儿比父大一岁》、《杨乃武与小白菜》、《枪毙白德》等新剧目，扩大了评剧题材范围。同年，应邀赴日本大阪灌制唱片。几年时间，逐渐形成了自己的演唱风格，成为评剧旦脚的一个新流派。



爱聪明伶俐，能辞章，擅填词。她不会记谱，但对音乐的感受力和想象力极强，每出新戏，都能赋予人物以有特点的音乐形象。她在《于公案》"八月中秋雁南飞……"唱段中所创造的"疙瘩腔"，甜脆、华丽，在天津的街头巷尾，一时都争相传唱。她擅长运用半音和装饰音，唱腔细腻婉转，绮丽多姿，旋律美，韵味隽永。发声虽略带沙音，但甜醇圆润。代表剧目有：《于公案》、《芙蓉花下死》、《磨房产子》、《死后明白》等。《死后明白》系由文明戏移来，是她独有的剧目。灌制的唱片有：《于公案》、《烧骨计》、《蜜蜂记》、《苏小小》、《磨房产子》、《打狗劝夫》、《庚娘传》、《一瓶白兰地》、《桃花庵》、《珍珠衫》、《三赶韩梨花》、《活捉南三富》等。

爱莲君唱红以后，赵连琪夫妇视之为摇钱树，对之管束极严。爱本孱弱，加之精神

抑郁，渐成隐疾。民国二十七年演出时昏倒台上，从此一病不起。延至民国二十八年夏逝世。

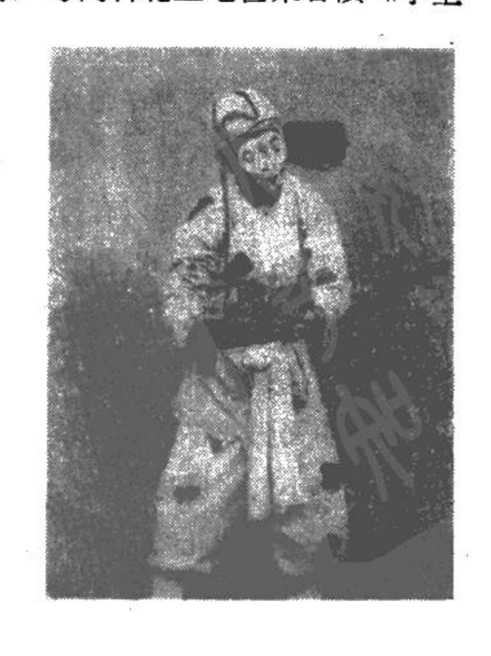
“爱派”传人有：爱令君、爱小君、爱幼君、莲小君、莲幼君、莲少君、花玉芳（小摩登）等。

解宗葵(1918—1973)　　女，天津人。京剧票友，后“下海”，工老生。解幼即嗜戏成癖，常至马雪坡家中调嗓清唱。马曾聘天津票友杨某为家人说戏，解不时前往，颇受熏陶。民国十九年（1930），马于家中成立谱霓国剧社，解亦加入。翌年，解首排《四郎探母》，初登舞台，便轰动一时。

解聪颖，闻曲成声，每观剧皆能摹之酷肖。童年之时，即能演出《桑园会》、《空城计》、《坐宫》、《奇冤报》、《碰碑》、《珠帘寨》诸剧。解唱念醇厚高宽，无雌音。扮相庄重典雅，无脂粉气。初学未宗某派，唯做派真切，极适宗马（连良）。常演《四进士》、《群英会》、《借东风》、《汾河湾》、《甘露寺》诸剧，后自己标榜为马派老生。

解十五岁嫁马仁杰（马雪坡之子），并就职北宁铁路分局，与丈夫、公公、婆母竹影女士、小姑荣书女士，同入北宁国剧社，一家人经常同台演出，成一时佳话。此间还时往永兴国剧社票唱。解艺虽宗马，然其声近杨（宝森），后拜杨宝忠为师，继而转票为伶，献艺于京津两地。民国三十六年，同赵慧秋、李宝华等搭班赴青岛、连云港等地演出，不幸为国民党军官所霸占。后流落江南，只身奔走湖北，1962年，始与失散十八年之亲人团聚。回津后，曾由杨宝忠出面欲邀其参加建新京剧团，未果。“文化大革命”期间，赋闲家居，曾到七一二厂、东亚毛呢厂、发电二厂、货车修理厂辅导业余剧团排演“样板戏”。1973年病逝。

詹世辅(1919—1969)　　京剧演员。祖籍宛平，生于北京。父为乡间小贩。詹十岁入北京富连成科班学艺，工文武丑行。入科后成绩优秀，与同科花旦毛世来合演《小上坟》、《小放牛》等，脍炙人口。十八岁时出科，经丁永利介绍从马富禄继续深造。当时除“小八出”玩笑戏外，尤以丑婆戏如《浣花溪》、《瑨球山》、《英杰烈》、《探亲家》等著称。中期以后，又潜心钻研方巾丑的表演。他演的蒋干、张文远、汤勤，为同行所称许。詹讲究戏德，很多演员如筱翠花、侯喜瑞、尚小云、叶盛兰等，均乐与合作。



1951年，詹加入新宁实验京剧团。1956年加入天津市京剧团。1964年调入天津市建华京剧团。“文化大革命”期间，遭受迫害，1969年跳楼自杀。

小盛春(1920—1966)　　京剧演员。本名董士春，



又名董景阳。河北省任丘县人。自幼随父学河北梆子。八岁入董家班，从董玉山等人学艺，习京剧武生。八年满师，到天津首演《挑滑车》、《杀四门》等戏，功夫扎实。后往来于唐山、保定、石家庄等地搭班，经常演出《狮子楼》、《三气周瑜》、《战马超》、《火烧红莲寺》、《铁公鸡》、《水帘洞》、《闹天宫》等戏，在河北一带颇有名气。他对孙悟空的扮相、表演、动作、武打、出手及道具等努力钻研，逐渐使其猴戏艺术日臻完美。

五十年代初，小盛春定居天津，又拜赵松樵为师，向其学《白马坡·斩颜良》、《走麦城》等关公戏，同时加入扶新剧社，担任主演。1953年，小盛春首次赴沪献艺，连演半年，上座不衰。六十年代前后，小盛春随团去塘沽，参加塘沽区京剧团。代表剧目主要是猴戏。

小盛春曾任天津市政治协商会议委员。“文化大革命”期间，遭受迫害，自杀身死。

陈嘉章(1920—1978)　别名伯琳。天津人。天津市京剧团编剧。建国以前，长期任报刊游艺版编辑。陈酷爱京剧，有时票唱青衣。1951年起，先后在天津市影剧场公司业务科、天津市文化局艺术科、天津市文化局戏曲研究室从事戏曲研究与戏曲创作。1964年9月，调天津市京剧团任编剧。他与人合作的剧本较著者有：河北梆子《苏武》，京剧《狄青风雪夺征衣》、《六号门》等。1978年病逝。



金香水(1920—1964)　河北梆子女演员，工青衣。本名赵聪云。河北省高阳县博士庄人。十六岁学戏，十九岁独立搭班。在沈阳、安东、营口、长春、公主岭、本溪等地有一定影响。民国三十六年(1947)到天津，与云笑天合作，演出于中华、庆云、新天仙等戏院。建国后，参加天津移风梆子剧团，担任主要演员，兼任团长。1964年7月14日，因病死于天津。



金香水因学戏较晚，缺乏基本功训练，表演技巧一般。唯嗓音天赋极佳，演唱使用本功嗓，声音脆亮、甜美，而且中气充足，吐字真切，演唱起来流畅动听。在唱技方面，气口掌握得法，板眼分明，很见功力。扮相端庄俊美，身材出色。在天津剧坛具有一定号召力。

擅演的剧目有《梁山伯与祝英台》、《穆桂英挂帅》、《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《三娘教子》等。1954年以《蝴蝶杯·投县》一剧参加天津市戏曲观摩演出大会，获个人表演二等奖。

金玉茹(1922—1976)　河北梆子女演员，工旦。本名韩淑贞。原籍河北省盐山县，出生于天津。幼年曾在贫民学校就读，后因生活所迫，到海光寺火柴厂做童工。八岁时拜师宋玉川，学习河北梆子，当年即登台。此后边学边演。十八岁出嫁后息影舞台。直到建国以后，于1950年重返天津剧坛，在益民梆子剧社担任主演。1970年剧团解散，转业到半导体器件厂当工人。1976年3月13日因心脏病突发逝世。



金玉茹自幼学戏，从艺经历复杂。她不仅擅演河北梆子传统剧目，而且参加过时装新戏演出，还曾拜师夏春阳学演评剧，参加过评剧班社。在搭班时，她经常反串京剧《钓金龟》、《行路训子》、《哭灵》等剧目。由于在艺术上涉猎较广，受姐妹剧种的熏陶和影响，因此在演唱方面较传统的河北梆子多有变化。她的嗓音宽厚清亮，唱腔多以高音区为主，旋律中花腔、长腔较多，听来华丽、抒情。但在某些唱段中，使用衬字过多，影响词意的表达和情绪的抒发。她擅演的剧目很多，其中有《大登殿》、《杨八姐游春》、《同根异果》、《白蛇传》、《三娘教子》、《双玉蝉》、《春秋配》等。建国后，还曾在《小女婿》、《红灯记》、《煤店新工人》、《龙马精神》等许多现代戏中扮演主要脚色。她在河北梆子流行的地域影响较大。

李文芳(1925—1981)　评剧女演员，工旦。又名秀章。天津人。生身父母不详。一周岁时被卖给李家。自幼在戏院串卖糖葫芦，耳濡目染，渐通戏理。十二岁经秦玉楼介绍，从赵良玉学戏，后拜杜洪宽为师。十四岁登台演出，从此，闯江湖，跑码头，在天津一带很有影响。她的拿手剧目有《打狗劝夫》、《雪玉冰霜》、《玉堂春》、《三娘教子》、《相思树》等。中华人民共和国成立后，李与小月樵组建民艺剧社，1958年并入天津市评剧院。自建国后，李即致力于演出评剧现代戏剧目。她在天津首演了《刘巧儿》、《小女婿》，随后又演出了《九尾狐》、《柳树井》等。她的许多唱段，在群众中广为传唱。她演的现代戏《李二嫂改嫁》曾于1954年参加天津市第一届戏曲观摩演出大会，获得个人表演一等奖。李扮相大方朴实，善用眼睛传神；唱腔圆润清新，低回婉转，善于掌握节奏，运用气息；念白吐字轻重相间，发音虚实结合，富于音乐性和节奏感。



1962年，李文芳参加了中国共产党。曾当选为天津市人民代表。“文化大革命”期间，患偏瘫症。1981年在天津逝世。

蔡宝华(1925—1979)　京剧演员，工武生。幼名四儿。原籍不详，生于天津。蔡七岁学艺，由其舅父郭少安介绍入天津稽古社科班学艺，未一年即小有名声。蔡入科前已能演《武文华》、《赵家楼》、《雅观楼》等戏。出科后，又先后向尚和玉、李吉瑞、程永龙、程继先等学艺。技艺全面，长靠、短打、武老生、武小生均所擅长，尤以短打戏为佳。拿手剧目有《恶虎村》、《剑峰山》、《武松》、《四杰村》、《挑滑车》、《落马湖》等，而以写黄天霸的“八大拿”戏最为称著。蔡长期在津演出，去外地露演亦获好评。1950年由总政文工团转入中国京剧院四团。1959年入宁夏京剧团。1979年患脑溢血逝世（图为《独虎营》剧照。中为蔡宝华，左为张春华，右为董顺华）。



孙　伟(1927—1982)　评剧音乐设计、演奏员。原名孙树生。天津市人。少时曾参加国乐演奏活动。年长，当过小职员和歌舞厅乐手等。1951年，参加评剧正风剧社，任乐师。1953年，随剧社并入天津市评剧团。1958年改评剧团为天津市评剧院，孙在二团任乐队队长。其后多年，孙既参加乐队伴奏，又从事音乐设计工作，曾为评剧现代剧目《刘胡兰》、《张士珍》、《海河儿女》、《红珊瑚》、《李双双》、《白毛女》等戏谱写音乐唱腔。

孙曾与人合作编写出版了《评剧器乐入门》、《评剧唱腔选》。还撰写了《评戏源流浅谈》、《早期评戏流派唱腔特色》、《评剧唱腔音乐研究考》等文章。1982年2月病故于天津。

冯育坤(1928—1980)　戏曲女作家。原籍浙江省绍兴县。民国二十二年(1933)由哈尔滨迁居天津。1952年毕业于南开大学历史系。毕业后，先在天津市文化局戏曲科工作，1959年调入河北梆子剧院任编剧。



冯育坤本人及和别人合作创作、改编的剧本，约有三十余部，其中经她整理、由小百花剧团演出的《柜中缘》，1959年由天津电影制片厂拍摄成舞台艺术片，收入《蓓蕾初开》戏曲专辑，在各地公映。1974年由她创作、天津市河北梆子剧团演出的《渡口》，经北京电影制片厂拍摄成舞台艺术片，在全国发行，

各地不少演出团体移植上演。河北梆子剧院以她重新改编的《窦娥冤》，参加了1980年天津市举行的推陈出新戏曲会演，获剧作二等奖。此外，她与别人合作编写的《五彩轿》、《苏武》、《狄青风雪夺征衣》等，也均有较大影响。这些剧本都出版了单行本或在期刊刊载。

冯育坤从事戏曲创作之后，经常到工厂、农村深入生活，积累素材。“文化大革命”期间，她在几次遭受残酷迫害之后，刚刚平反，就带病到太行山水利工地、内蒙古草原、燕山老解放区，以及地震重灾区去采访、创作。1980年3月13日，她在写作时突发脑溢血，同年5月11日逝世。

李运生(1931—1981)　业余剧团演员，后“下海”。天津人。李家道贫寒，民国三十三年(1944)小学毕业后，以卖烟卖报谋生。时往崇善东社票房听唱，耳濡目染，渐成爱好。后入“崇善东社”习剧，并从张少良等练习武功、身段。1951年，进天津市搬运公司汽车厂工作，后成司机。此间，常随票友李锦銮至“遥吟”等票房及茶楼票唱。其后不久，参加搬运公司京剧队。1955年，搬运公司京剧队与汽车运输公司京剧队合并为“六号门”职工业余京剧团。李受该公司职工刘连城点拨，技艺大进。后李又参加天津市职工业余京剧团与和平区工人俱乐部业余京剧团，常演《坐寨盗马》、《姚期》、《铡美案》、《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》、《锁五龙》、《遇皇后·打龙袍》、《赤桑镇》、《刺王僚》、《白良关》诸剧。1962年底，经张宗逵引荐，拜裘盛戎为师，是裘盛戎弟子中唯一的工人业余演员。1963年7月转入天津市京剧团。曾排演现代戏《风雷渡》、《智取威虎山》，在《六号门》中扮演B组胡二。



李运生嗓音洪亮，驾驭自如；腔调浑厚、苍劲。并能操胡琴、月琴及打大锣。1981年病卒于天津。

崔益春(1937—1980)　京剧演员，工武生。祖籍河北省饶阳县。艺名小崔盛斌，因他出生在青岛，故艺人们均呼其“小青岛”。崔自幼随父崔盛斌学武生。中华人民共和国建国后，又拜赵鸿林为师。擅演剧目有《恶虎村》、《乾元山》、《蜈蚣岭》、《夜奔》、《挑滑车》等。

崔益春曾随父去石家庄，后又去新疆演出多年。从新疆回津后，入天津市塘沽京剧团，与小盛春同台演出。“文化大革命”后，入天津市京剧三团。主演剧目有《闹天宫》、《艳阳楼》、《回荆州》等。1980年春节后，崔在华北戏院演出《闹天宫》，突然心脏病发作，演至“偷桃”一场已无法坚持，急送医院抢救无效而病逝。死时仍着猴王戏装，勾着猴王的脸谱，享年仅四十三岁。

附：题名录

小月芬（1889—?）　女。京剧演员。天津河北竹林村人。少时艺宗汪桂芬，嗓音浑厚洪亮，为津中唯一老“汪派”人才。一度入宁家坤班。能戏如《文昭关》、《打金枝》，学汪桂芬几可乱真。小月芬除老生外，能兼演青衣、花旦、老旦。曾被天津某巨商纳为侧室，后被遗弃。再度登台，扮相、嗓音均非惜比，沦为配角，潦倒而终。

小连仲　生卒年不详。京剧演员。天津人。久居天津河东锦衣卫桥。工武生、文武老生。在津久负盛名。擅演新本戏，精于大段念白。他所演的《血泪仇》、《阎瑞生》、《九件衣》、《宦海潮》等新戏，在天津观众中颇有声誉。

小春来　生卒年不详。女，天津人。宝来坤班出身，京剧武生。翻打扑跌，勇猛不亚于男角。拿手戏有《武文华》、《花蝴蝶》、《四杰村》、《盘肠战》、《战马超》等。小春来在天津大舞台演出数年，号召力经久不衰，尤以在《铜网阵》中饰演白玉堂，唱做最受观众欢迎。某年去南方演出，由于翻跌失误死于台上。

小桂元（1889—1950）　本名李桂元。天津人。久居天津日租界吉野街。初学河北梆子青衣，后改京剧文武丑，师事小吉利班的王吉官。小桂元不仅精于文武丑，尤擅丑旦，如《龙潭鲍骆》中的九奶奶，《浣花溪》中的鱼氏等。他在艺术上不保守，精于创造。中年后去上海，任后台剧务。其子李仲林工武生（曾用艺名小小桂元），任职于上海京剧院。

大家乐　生卒年不详。河北梆子演员，工丑。本名姜连海。天津近郊人。从清光绪末年至民国初年，一直享名于天津，经常演出于广和楼、第一台等戏园。擅演剧目有《阎王乐》、《疯僧扫秦》、《扫地挂画》、《梅绛雪》、《四劝》、《十八扯》等。他的念白口齿清楚、响堂，表演滑稽幽默，极受当时人的欢迎。

王长青　生卒年不详。天津人。长胜和班出身。工文武老生。其所擅长之剧颇多冷门戏，如《三门街》、《生死板》、《扫雪打碗》、《芦花记》等。王为共和社基本演员。

王华甫　生卒年不详。天津人。初业商喜京剧，为丑脚票友，拜秃亮红为师后“下海”。其拿手剧《花子拾金》，深为观众所喜爱。王有一定文化，善于临场“抓彩”，当场编词。剧场偶遇主角迟到误场，皆请王代为“垫场”，天津观众不以为意，反引为趣事。

王岐山（1899—1970）　鼓师。天津咸水沽人。师承韩世奇。在稽古社科班掌鼓多年，人称“看家鼓”。民国三十五年（1946），王岐山与乔茂林在天华景戏院成立山林社，王为后台经理，先后邀名角来津演出四期，并为之司鼓。1958年王岐山迁居北京。

云金香　生卒年不详。河北梆子女演员。天津人。刀马旦、刺杀旦、花旦诸行皆能。演出《花园赠珠》、《拾玉镯》等戏很有风姿。有妹名云金红，习武生，间扮丑脚。

田兴旺 生卒年不详。京剧笛师。天津人。约活动于清道光、咸丰年间。据齐如山《京剧之变迁》云："本行人说，他（指田兴旺）能将笛子同是一个孔吹得差半个调门。"可见其笛艺精湛，口力殊佳。

卢月琴(1889—1910) 河北梆子女演员。天津人。七岁在天津城西学演河北梆子。出师后，青衣、花旦皆演，在天津有一定影响。清光绪三十年(1904)加入大吉升班，在天仙茶园与小秃红、元元红（魏联升）等人同台演出。常演剧目有《花园赠珠》、《遗翠花》、《拜寿算粮》、《采花赶府》、《梅绛雪》、《葡萄会》等。此后，挟艺远游江苏、上海以及东北各地，在当地也获得较高评价。清宣统二年（1910)，卢月琴因产后遗留症病逝，终年二十一岁。其夫王金元，也是天津河北梆子演员。

孙洪寿(1875—？) 河北梆子演员。天津近郊人。幼年在津学武术，后入田际云主持的玉成班，应工丑行，文武剧目皆演。清末民初，在天津的演出活动频繁，但所在班社多不固定。自民国十一年(1922)七月与玻璃翠在天津张园合演《凤阳花鼓》、《打樱桃》、《明末遗恨》之后，从天津戏曲舞台销声匿迹，不知所终。孙腿有残疾，走路一瘸一拐，但武功很好。他在戏台上的各种表演，甚至使人不相信他是瘸子，因此，人称第一怪。

刘承章(约1883—？) 早期评剧演员。工文武小生，也能应工旦、丑、净等行。原籍天津。自幼喜爱武术和唱莲花落。十几岁时随莲花落艺人习唱小生。曾与西路莲花落艺人柳叶红（刘玉）搭班演出。后与刘宝山、马富贵、王殿佐等人合作，久在天津演出。民国二十六年（1937）后离津去往外地。

刘虹霞 生卒年不详。评剧女演员。工旦。天津人。在元顺戏社学戏。嗓音优美，扮相俊俏，曾在天津享名。

李小霞(1908—？) 早期评剧女演员。工旦。原籍天津。幼随莲花落艺人张连成学戏。学艺期间，跟随师傅跑码头，得到实践锻炼。后入复盛评戏社，一度与芙蓉花齐名。民国十四年（1925）和民国十七年随复盛评戏社在天津演出，为主演之一。代表剧目有《李香莲卖画》、《花为媒》、《三节烈》等。

牡丹花(1885—?) 本名宋志普。天津人。久居天津南市庆云里。初学河北梆子青衣，后改工京剧丑脚，艺宗刘赶三，以天津方言的丑婆彩旦戏见长。民初梆子、二簧同台演出时，其梆子老生演得也很出色。1955年天津市文化局主办老艺人内部观摩演出，牡丹花以古稀之年，露演了拿手剧目《老少换妻》。

李玉顺 生卒年不详。评剧女演员。天津人。自幼被李卞氏(李金顺之养母)收为养女。初学唱大鼓，后改唱评剧，工小生。李玉顺一生凄惨。另有李小顺(生卒年不详)亦为李卞氏之养女，幼随李金顺学艺，也唱小生。

苏廷奎 生卒年不详。天津人。京剧演员工铜锤、架子花脸，兼能武生、文武老生。在天津广和楼及升平茶园搭班多年。苏为人谦和无恶习，而且嗓音高低运用得宜，

因之李吉瑞、小惠芬、刘荣萱等皆乐与其合作。苏以演《宏碧缘》中的花振芳及《瓘球山》中的蔡庆最为拿手。演《打严嵩》中的邹应龙,《战宛城》中的张绣，效果亦佳。

宋庆奎　生卒年不详。天津人。河北梆子演员。工铜锤花脸。启蒙业师为大吉利科班的张吉虎。民初曾红于天津。能戏甚多，著者有《尉迟恭打殿》、《百寿图》、《黑风帕》等。后因嗓败沦为配角。其弟子有关华岚、王筱波等。

范宝玉　生卒年不详。河北梆子女演员，工青衣。天津人。相貌一般，善唱工。

陈宝亭　生卒年不详。天津人。双顺合梆子班出身，工文武老生。中年嗓败，改在各戏院后台任管事。1949年天津解放前后，各班社新旧交替之间,与郭少安管理共和社，纪律严明，颇有功绩。

张金培　生卒年不详。河北梆子女演员，工旦。天津人。清光绪十几年至民国初年，在天津、上海、东北等地均有一定影响。

杜洪宽　生卒年不详。原籍天津宝坻县。评剧演员。工丑，兼演小生、老生脚色。评剧女演员黄翠芳（筱翠芳)、郭砚芳、李文芳、筱玉芳均为其徒。

张笑声(1909—1965)　又名张建生。天津人。文明戏演员，工老生、小生。民国二十三年（1934）随筱侠影应日本宝丽唱片公司邀请赴日，灌制十张文明戏唱片。四十年代初转入评剧界，移植了不少文明戏剧目。民国三十四年拜陈士和为师，改说评书。

佟崇湖　生卒年不详。武清县(今属天津)人。京剧演员，工丑。师事大家乐，并受益于王德山。因武功欠佳，只演文丑。二十年代末，经常搭天华景稽古社赵美英、梁一鸣班，擅演本戏。小"玩笑戏"如丑脚"小八出",最为拿手，与玉兰花(谷玉兰)配演,可称珠联璧合。

何翠宝　生卒年不详。京剧女演员。天津人。工谭派老生，后宗汪派。嗓音苍老无"雌音"。与元元红同台合作多年，有时同演一剧，两人分唱河北梆子、京剧，如《回荆州》、《广陵会》、《四郎探母》等。

郑瑶台　生卒年不详。天津人。京剧女演员。工青衣、花旦，师事筱爱茹。与郑冰如同为筱爱茹的养女。郑瑶台嗓音条件极佳，二十年代末曾红于天津。得意作有《贺后骂殿》、《春秋配》、《桑园会》、《玉堂春》等。

草上飞(1880—?)　本名张七。天津西王庆坨人。永盛合班出身,初学河北梆子，后改京剧武丑。张为武术世家，善轻身术及气功。其武打基本功为同行之冠，尤其四大名园最盛行的台口铁梁硬功夫，草上飞更称绝一时。他的拿手剧目有《大卖艺》、《三上吊》、《三盗九龙杯》、《武八十八扯》等。中年时期搭班程永龙创办的天津龙海茶园,颇具号召力。惜因鸦片及海洛因毒害之累，于二十年代末窘死街头。

郝凤英　生卒年不详。河北梆子女演员，青衣、花旦兼擅。天津人。民国初年赴奉天（今沈阳)。

郝月梅　生卒年不详。天津人。河北梆子女演员。初习青衣，后因嗓音失润改工花旦。据有关材料记述，她的跷工基础深厚，在舞台上活泼、灵巧，以《葡萄会》最受欢迎。光绪三十二年（1906）前后离津赴奉天(今沈阳)，加入同盛班。此后，在东北各地获得一定声誉。后因出嫁息影舞台，下落不详。

韩舒声　生卒年不详。京剧演员。天津人。为武生韩长宝之子。工文武老生。嗓音纯正，韵味醇厚。所演剧目《夜打登州》、《八大锤》、《杨家将》等深受观众欢迎。惜体质不佳，正当壮年，因病逝世。

筱玉凤(1887—？)　早期评剧女演员，工旦。天津人。因家境贫寒，自幼被卖入天津某坤书馆学唱曲艺。民国元年（1912）至民国二年间，被吸收入成兆才之庆春班学唱平腔梆子，很快即能唱正戏。她虽嗓子较差，但扮相俊俏，动作潇洒，曾演出大轴《代善庄》。不久，因故离班，出走外埠，下落不明。

鲜牡丹(1908—？)　天津人。河北梆子艺人刘凤樵之女，初演河北梆子花旦，在天津红极一时。后赴汉口，兼演京剧。

附　　录

第一届全国戏曲观摩演出大会天津演出代表团获奖名单(1952年)

荣　誉　奖

王庆林（银达子）

个人表演奖

一等奖：韩俊卿

二等奖：金宝环

三等奖：胡满堂

演　出　奖

三等奖：河北梆子《秦香莲》、曲艺剧《新事新办》

音　乐　奖

集体音乐一等奖：曲艺剧《新事新办》

天津市第一届戏曲观摩演出大会获奖名单(1954年)

奖　状

王庆林(银达子)、李桂春(小达子)

个人表演奖

一等奖：韩俊卿、鲜灵霞、孙芸竹（六岁红)、新翠霞、刘香玉、裘爱花、金宝环、筱玉芳、李铁英、梁蕊兰、李文芳、金小波、孔广山、王玉磬、筱少卿

二等奖：王鸿瑞、吉宝亭、羊兰芬、杜义亭、邢湘麟、李兰舫、金月仙、金香水、孙震林、孔云祥、陈云超、高艳敏、单少峰、彭英杰、小月珠、小月樵、新钢钻、闻占萍、莲小君、赵韵连、齐慧秋、刘金秀、鲍云鹏、宝珠钻

三等奖：王玉鸣、王富华、李化洲、李世荣、何玉亭、季金亭、尚元麟、胡月亭、胡满堂、马俊驿、美艳芳、国秀良、庹玉芳、雪艳霜、张世娴、张美华、张桂凤、张晏清、张韵啸、雯秀君、小美英、小艳芳、杨俊臣、赵文德、赵奎禄、刘生祥、刘绍武、刘鸿扬、刘艳艳

演　出　奖

天津市河北梆子剧团演出《打金枝》、天津市评剧团演出《妇女代表》、红风京剧团演出《艳阳楼》、天津市河北梆子剧团演出《打焦赞》、天津市越剧团演出《梁山伯与祝英台》、进步剧社演出评剧《井台会》、天津市河北梆子剧团演出《杀庙》、天津市评剧团演出《刘伶醉酒》、移风剧社演出河北梆子《杀江》、共和社演出京剧《打焦赞》

剧　本　奖

河北梆子《打金枝》(华粹深、王庆林、韩俊卿、金宝环整理)、评剧《妇女代表》(杨紫江改编)、评剧《杜十娘怒沉百宝箱》(何迟、陈元宁改编)、传授河北梆子失传剧本(赵连祥传授《教学》、《作文》、《写状》、《挖蔓菁》等；李吉红传授《借衣》、《采花赶府》等)

导　演　奖

刘文卿、王庚生、张永金、林健

集体音乐奖

天津市河北梆子剧团乐队、进步剧社乐队、红风京剧团乐队

个人音乐奖

李奇虹、郭小亭、郭少田、张福堂

纪　念　奖

王先芳、王凤池、李玉春、李云龙、武小楼、花莲芳、周啸天、郭鸿宾、夏春阳、孙洪奎、娄廷玉、曹振堂、单宝峰、小菊处、訾桐云、赵松樵、赵连祥、盖叫天、韩长宝

天津市青少年演员基本功汇报演出获得一等奖的戏曲演(奏)员名单(1978年)

天津市京剧团陈霁、杨乃彭；天津市京剧三团李经文、康万生、魏国勇；天津市河

北梆子剧院高继普、杨连璋

天津市直属剧团青少年基本功汇报演出获得一等奖的戏曲演员名单（1980年）

天津市京剧团董玉杰、张凤云、王长君；天津市京剧二团张幼麟；天津市京剧三团武广江；天津市河北梆子剧院杨丽萍；天津市评剧院张砺云；天津市戏曲学校雷英、刘淑云、李佩红、刘桂娟

天津市青少年演员基本功汇报演出获得一等奖的戏曲演员名单（1982年）

天津市京剧团董玉杰、王长君、张凤云；天津市京剧二团张幼麟、张敏、王平；天津市京剧三团武广江、王立军；天津市河北梆子剧院黄长鸣、杨丽萍；天津市戏曲学校刘桂娟、李佩红、刘淑云、雷英

后　　记

《中国戏曲志·天津卷》记述了1982年以前，百余年间天津的戏曲活动。

因为天津没有产生本地剧种，所有长期在天津活动的戏曲剧种都来自外地，所以在记叙戏曲活动时，就不宜以剧种本身的历史为主要内容，只能以舞台演出为基点，从各个侧面反映天津戏曲活动的历史。根据天津地区的特点，《天津卷》的编撰体例和详略、侧重，与其他省卷稍有出入。例如我们删去了"表演"和"谚语口诀"两个部类；在撰写"音乐"和"舞台美术"等部类时，我们也有一些不同的处理方法；在"机构"部类中，我们着重记述了"票房"和"业余剧团"等。

《天津卷》的编撰工作，自1983年开始研讨体例，搜访资料，查阅文献，设置和撰写条目，至1985年10月完成初稿，并由《中国戏曲志》编辑部及特约编审员审阅，提出修改意见。随后又逐条修正，数易其稿，至1988年10月，最后完稿，前后历时五年。

《天津卷》的编辑、撰写工作，均由《中国戏曲志·天津卷》编辑部统一担任。编辑部的组织机构单一集中，其组成人员自始至终，既担任采访、撰写，也担任编辑工作。此外没有设立区、县一级的编辑部，但区、县的各级文化管理部门，始终给予了大力支持和协助。

天津过去非常缺乏系统的戏曲资料，编撰《戏曲志》几乎是白手起家，从头做起。五年来，编撰人员足迹涉及十余省市，行程数万里，访问人次以千计，查阅了近百年的多种报刊、文献，积累了大批的文字记录，以及大量的图片、音响资料。在编志同时，我们还编纂了七辑《中国戏曲志·天津卷资料汇编》共约二百四十万字，收录了这些资料的一部分，以供将来深入研究探讨之用。

五年来，我们得到各省市及天津市、区、县的各级文化管理部门、研究机构、图书馆、博物馆、新闻出版机构、学校、戏剧院团、文联及各协会、文化宫、文化馆、文化站和各有关单位的帮助；我们请教和访问了许多专家、学者、演员、乐师、舞美工作者、老新闻工作者、老票友和老戏曲爱好者。所有我们接触和采访过的单位和个人，无不给我们以热情的接待和协助，在此，我们一并致以衷心的谢忱。

索　　引

条目汉字笔画索引

一　画

二　画

三　画

四　画

五 画

六 画

七　画

八 画

九 画

十 画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十八画

十九画

二十一画

条目汉语拼音索引

H

K

L

Y

Z